Eliane Kurmann

Fotogeschichten und Geschichtsbilder

Aneignung und Umdeutung historischer Fotografien in Tansania



campus

Fotogeschichten und Geschichtsbilder



Eliane Kurmann, Dr. phil., studierte an der Universität Fribourg und promovierte am Historischen Seminar der Universität Zürich. Ihre Dissertation »Fotogeschichten und Geschichtsbilder. Zur Verwendung historischer Fotografien in Tansania« wurde mit dem SIAF-Award 2021 ausgezeichnet. Sie arbeitet bei infoclio.ch, dem Fachportal für die Geschichtswissenschaften der Schweiz.

Eliane Kurmann

Fotogeschichten und Geschichtsbilder

Aneignung und Umdeutung historischer Fotografien in Tansania

Campus Verlag
Frankfurt/New York

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

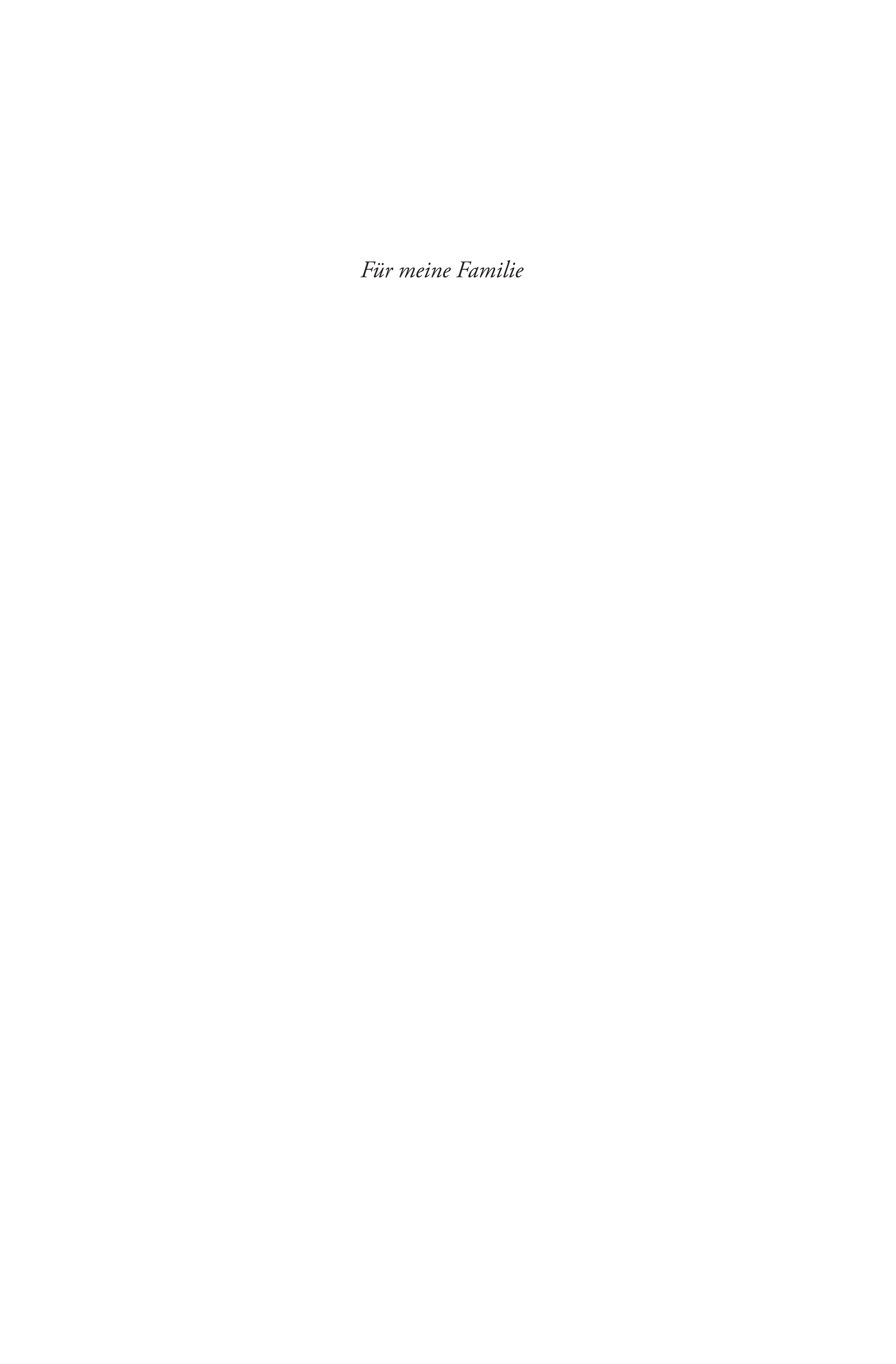
Das vorliegende Buch basiert auf einer Dissertation, die von der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich im Herbstsemester 2020 auf Antrag der Promotionskommission bestehend aus Prof. Dr. Gesine Krüger (hauptverantwortliche Betreuungsperson) und Prof. Dr. Martin Lengwiler angenommen wurde.



ISBN 978-3-593-51642-4 Print
ISBN 978-3-593-45187-9 E-Book (PDF)
DOI 10.12907/978-3-593-45187-9

Umschlaggestaltung: Campus Verlag GmbH, Frankfurt am Main
Umschlagmotiv: »Photographischer Arbeitsschuppen im Lager«, in: Fülleborn, Friedrich: Das deutsche Njassa- und Ruwuma-Gebiet, Land und Leute, nebst Bemerkungen über die Schire-Länder, Bildatlas, Berlin 1906, Tb. 3d. Reproduktion: Zentralbibliothek Zürich (Signatur: Kupfer 76: ri)
Satz: publish4you, Roßleben-Wiehe
Gesetzt aus der Garamond
Druck und Bindung: Beltz Grafische Betriebe GmbH, Bad Langensalza
Beltz Grafische Betriebe ist ein klimaneutrales Unternehmen (ID 15985-2104-1001).
Printed in Germany

www.campus.de



Für meine Familie

Die Fotografie auf dem Umschlag dieses Buchs hält eine Szene fest, wie sie in der Kolonialliteratur nur selten überliefert ist. Vermutlich 1897 oder 1898 in der heutigen Ruvuma-Region im Süden Tansanias aufgenommen, zeigt sie einen Afrikaner, der vor einem »mobilen Fotolabor« posiert. Das ausgebreitete Equipment lässt vermuten, dass dieser Mann – wahrscheinlich handelt es sich um einen von der Ostküste stammenden Swahili, der in den kolonialen Quellen lediglich Ali genannt wird – mit dem Entwickeln von Glasplattennegativen oder fotografischen Abzügen beschäftigt ist.

In ihrer Erstveröffentlichung 1906 illustriert die Aufnahme einen »photographischen Arbeitsschuppen im Lager« und ist mit Erläuterungen über die Notwendigkeit verbunden, Fotografien schon unterwegs, d.h. auf wissenschaftlichen und militärischen Expeditionen zu entwickeln. Im vorliegenden Buch dient sie der Untersuchung über die Beteiligung von Tansanierinnen und Tansaniern an der frühen Herstellung von Fotografien.

Diese Fotografie (s. a. Abb. 13) und die Frage nach Alis Autorschaft werden ausführlich auf den Seiten 146 bis 152 thematisiert.

Inhalt

Einleitung

Fotografien aus der Kolonialzeit gehören zu jenen umstrittenen Objekten und Bildern, die seit einigen Jahren Gegenstand öffentlicher Debatten sind. Wie könnte ein angemessener Umgang mit Darstellungen aussehen, die koloniale Vorstellungen in der Gegenwart fortsetzen? Was tun mit Denkmälern, Kinderbüchern, Süßspeisen, Wappen oder Fotobeständen, die den Kolonialismus verherrlichen oder rassistisch und herabwürdigend sind? Solche Fragen sind zentral für die Auseinandersetzung mit der kolonialen Vergangenheit und das Hinterfragen bestehender Geschichts- und Afrikavorstellungen. Wenn in diesen Diskussionen – noch immer zu selten – der Blick dorthin geht, wo die Fotografien entstanden sind, bleibt er jedoch oft einer Perspektive verhaftet, die Eigeninitiative und selbstbestimmten Umgang mit dem kolonialen Erbe verkennt. Die Sichtweisen jener, deren Vorfahren auf Fotografien zu sehen sind, werden zwar immer häufiger und vor allem dann in konzeptionelle Überlegungen miteinbezogen, wenn es um die Präsentation kolonialer Bestände geht, die Teil europäischer und nordamerikanischer Archive und Sammlungen sind. Fotografische Bilder werden vermehrt auch an die Orte zurückgeführt, an denen sie entstanden sind. Selten aber wird beachtet, dass sich in afrikanischen Gesellschaften längst eigene historische Praktiken in der Nutzung von Fotografien aus der Kolonialzeit herausgebildet haben.

Das vorliegende Buch beschäftigt sich mit Tansania, einem Land, das knapp 80 Jahre Kolonialherrschaft erfahren hat, nach der Unabhängigkeit 1961 jedoch intensiv daran arbeitete, sich auf verschiedenen Ebenen radikal von kolonialen Strukturen zu lösen. Hierzu gehören auch die Entwicklung und die Etablierung eines neuen Geschichtsbildes sowie die Aneignung materieller Hinterlassenschaften. Beides wird in der Einbindung historischer Fotografien in die postkoloniale Geschichtskultur deutlich.

Historische Fotografien, die während der Kolonialzeit entstanden sind, finden im heutigen Tansania vielfältige Verwendung. So zirkulieren etwa iko-

nische Porträts im Gedenken an ›nationale Helden‹ in Broschüren und auf Webseiten. In Museen, Schulbüchern und bei touristischen Führungen visualisieren Aufnahmen der kolonialen Infrastruktur die Epoche, als das Gebiet Deutsch-Ostafrika genannt wurde. Historische Fotografien tauchen auch in Kunstprojekten auf: Sie dienen der bildenden Kunst als Vorbilder bei der Schaffung von gemalten Porträts, Holzschnitzereien und Betonskulpturen oder machen in einem *Re-picturing*-Projekt Veränderungen sichtbar, indem Orte, Szenen und Motive kolonialer Fotografien hundert Jahre später erneut abgelichtet werden. Als Teil politischer Kampagnen säumen Plakate mit symbolträchtigen Aufnahmen aus der Zeit der Unabhängigkeit die breiten Boulevards in Dar es Salaam. Das *Capital Art Studio* in Stone Town, eines der ältesten Fotostudios auf Sansibar, macht mit dem Verkauf von Schwarz-Weiß-Aufnahmen, die bis in die 1930er Jahre zurückgehen, ein lukratives Geschäft, vorwiegend mit Touristinnen und Touristen. In privaten Haushalten wiederum werden Porträts von Vorfahren als besondere Erinnerungsstücke aufbewahrt und dienen in Wohnzimmern der familiären Repräsentation. Historische Fotografien werden aber auch als naturwissenschaftliche Zeugnisse verwendet, etwa um die Gletscherrückbildung am Kilimandscharo nachzuvollziehen oder um mithilfe von Flugaufnahmen Verschiebungen von Wald- und Siedlungsgebieten zu erfassen.

Diese Beobachtungen sind Ausgangspunkt und zentraler Gegenstand dieses Buchs. An den gegenwärtigen Gebrauchsweisen von Fotografien aus dem 19. und frühen 20. Jahrhundert werden wechselnde und vielfältige Geschichtsinterpretationen herausgearbeitet, historische Praktiken im Umgang mit dem kolonialen Erbe untersucht und Prozesse beleuchtet, in denen historische Narrative mithilfe von Fotografien konstruiert, vermittelt und etabliert werden.

In diesem Buch geht es auch um die Geschichten dieser Fotografien, ihre Entstehungskontexte und ihre früheren Verwendungsweisen. Während der deutschen und britischen Kolonialzeit von 1885 bis 1961 wurden im Gebiet des heutigen Tansania unzählige Aufnahmen gemacht, deren Motive ebenso vielseitig sind wie ihre Gebrauchsweisen. Im Laufe der Zeit zirkulierten sie in weiten geografischen Räumen und nahmen verschiedene mediale Erscheinungsformen an. Sie wurden in unterschiedlichen Zusammenhängen herumgereicht und gezeigt, publiziert oder ausgestellt. Die Kolonialliteratur hat sich dabei als zuverlässiger Speicher historischer Bilder erwiesen: Da in tansanischen Archiven nur sehr spärlich fotografische Objekte aus dieser Zeit zu finden sind, werden solche Bilder heute aus Reiseberichten, Mis-

sionszeitschriften, Militärberichten, Romanen, wissenschaftlichen Studien und anderen kolonialen Publikationen abfotografiert, gescannt oder anderweitig kopiert. Manche der Fotografien erleben bei der Überführung in neue Verwendungskontexte tiefgreifende Veränderungen: Sie werden aus den kolonialen Konstellationen herausgelöst, materiell verwandelt und mit neuer Bedeutung überschrieben, sodass sie sich in die neuen Gebrauchsformen einbinden lassen. Hierin zeigt sich die Handlungsmacht der Nutzerinnen und Nutzer: Sie eignen sich die Fotografien an, deuten sie um und vermitteln mit ihnen neue Geschichten.

Das Heldenporträt eines antikolonialen Widerstandskämpfers, die Fotografie von Gefangenen kurz vor ihrer Hinrichtung, die in unterschiedliche Auslegungen des Majimaji-Kriegs eingebunden wird, sowie das Familienbild eines tansanischen Fotografen – diese drei fotografischen Bilder werden im Folgenden exemplarisch untersucht. Entstanden sind sie in der Kolonialzeit, heute aber zeigen sie nicht dasselbe wie in ihren früheren Gebrauchsweisen. Durch das Nachverfolgen der wechselnden Verwendungsformen werden die Bedeutungsverschiebungen dieser Fotografien erkennbar, die zugleich Ergebnis wie materielle Grundlage des Wandels von Geschichtsbildern und -interpretationen sind. Die Verwandlung der kolonialen Fotografien in historische Bilder der tansanischen Geschichte lässt sich seit den 1960er Jahren beobachten und ist als Ausdruck dafür zu interpretieren, dass die Menschen sich der Geschichte bemächtigen.

Fotogeschichten – der Titel des Buchs gibt in dreierlei Hinsicht seinen Forschungsgegenstand wieder: *Fotogeschichten* bezeichnet erstens die Geschichten der drei zentralen Fotografien und vieler weiterer, die durch die verschiedenen Gebrauchsweisen miteinander verwoben sind. *Fotogeschichten* spielt aber auch darauf an, dass sich mit einer Fotografie unterschiedliche Geschichten vermitteln lassen. Und schließlich geben die *Fotogeschichten* Einblicke in historische und gegenwärtige Fotopraktiken in Tansania, sodass dieses Buch auch als Beitrag zu einer globalen Geschichte der Fotografie zu verstehen ist.

Geschichtsbilder und Fotografien – Aneignung kolonialer Hinterlassenschaften

Afrika gilt längst nicht mehr als geschichtsloser Kontinent. Dem Bild eines schrift- und geschichtslosen Afrika, das sich in Europa im 19. Jahrhundert in einem »Prozess der Selbstvergewisserung, Hierarchisierung und Gegenüberstellung« verdichtete,[1] steht eine mit dem Dekolonisierungsprozess einsetzende afrikanische Historiografie entgegen.[2] Geschichtsbilder sind als stabilisierte, aber revisionsfähige Gefüge historischer Vorstellungen zu verstehen, die sich durch Übernahme oder Modifikation von anderen Geschichtsbildern herausbilden und dabei wesentlich von gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und politischen Faktoren bestimmt sind.[3] Sie sind veränderbare, zeitgebundene Konstruktionen, eine »immer wieder neue Aneignung der Vergangenheit für die jeweilige Gegenwart«.[4] Ähnlich verhält es sich mit der Historiografie, jener Form der Darstellung historischer Ereignisse, die auf wissenschaftlichen Formen, Argumenten und Stilen, auf Bildung, Schreiben und Lesen, Publizieren und öffentlicher Debatte beruht.[5] Diese Geschichtsschreibung ergibt sich nicht aus den vergangenen Ereignissen, sondern in ihr spiegelt sich vielmehr »die Gegenwart einer Gesellschaft, die zurückblickt«.[6] Dies lässt sich auch an der tansanischen Historiografie[7] beobachten, in der die Unabhängigkeit des Landes 1961 einen markanten Bruch darstellt.

Die Swahili-Kultur der ostafrikanischen Küste kennt seit gut 900 Jahren eine arabisch basierte Schrift, wie Inschriften an Moscheen in Baraawe und Sansibar vermuten lassen. In den Regionen des heutigen Tansania wurde das innerhalb von lokalen Gemeinschaften produzierte historische Wissen vor der sansibarischen und europäischen Expansion im 19. Jahrhundert aber

1 Krüger: Schrift – Macht – Alltag. Lesen und Schreiben im kolonialen Südafrika, S. 13–14.

2 Zur ›Verdunkelung‹ und ›Dekolonisierung‹ der afrikanischen Geschichte vgl. u. a. Fage: The Development of African Historiography; Marx: »Völker ohne Schrift und Geschichte«.

3 Vgl. Demantowsky: Geschichtsbild, S. 82.

4 Borsdorf/Grütter/Rüsen: Einleitung. Aneignung der Vergangenheit, S. 9.

5 Vgl. Harneit-Sievers: Introduction. New Local Historiographies from Africa and South Asia, S. 17.

6 Geimer/Hagner: Vergangenheit im Bild, S. 14.

7 Zu den neuesten der sehr zahlreichen Beiträge über die Entwicklung der tansanischen Historiografie gehören Maddox: The Dar es Salaam School of African History; Larson: The Making of African History.

weitgehend und über Generationen hinweg mündlich überliefert.[8] Während der deutschen Kolonialzeit, deren Beginn meist bei der Unterzeichnung eines sogenannten ›Schutzbriefs‹ durch Kaiser Wilhelm I. 1885 angesetzt wird, und der anschließenden britischen Zeit nach dem Ersten Weltkrieg beanspruchten die Kolonialisten die Deutungshoheit über koloniale Ereignisse und Entwicklungen. Sie hielten zudem auch historische Narrative der vorkolonialen Ära nach europäischen Modellen fest und formten sie den imperialistischen Zielen entsprechend.[9] Missionare, Forschungsreisende und Kolonialbeamte sammelten mündliche Überlieferungen nicht nur zur Geschichtsrekonstruktion, sondern auch, um Kenntnisse der afrikanischen Gesellschaften zu erlangen, die für die Politik der intermediären Herrschaft wichtig waren.[10] Die schriftliche Fixierung und Vermittlung von historischem Wissen war in Tansania allerdings nie eine ausschließliche Domäne der Kolonialisten. Vielmehr existiert hier ein beachtliches Korpus an historiografischen und ethnografischen Abhandlungen sowie (Auto-)Biografien, die von Tansaniern und seltener von Tansanierinnen in Kiswahili verfasst worden sind und die zusammen das literarische *habari*-Genre bilden.[11] Bereits aus vorkolonialer Zeit sind einzelne Chroniken bekannt, die diesem Genre zugeordnet werden. Koloniale Anthropologen und Publikationsorgane und anschließend die tansanische Regierung unterstützten im 20. Jahr-

8 Zur Verschiebung der Produktion und Vermittlung historischen Wissens von Familien und lokalen Gemeinschaften hin zu Schul- und Forschungsinstitutionen in Tansania vgl. Lawi: Between the ›Global‹ & ›Local‹ Families, S. 291 ff. Einen Überblick über die *oral tradition* in Tansania und die Forschung hierzu bietet Mulokozi: Study Report on the Common Oral Traditions of Southern Africa.

9 Es gehört zu den größten Ironien der Kolonialherrschaft in Afrika, darauf verweisen u. a. Albert Wirz und Jan-Georg Deutsch, »dass die Kolonisierenden den Kolonisierten jede eigene Geschichte absprachen, dass jedoch die koloniale [sic!] Verwaltungen auf der lokalen Ebene versuchten, historische Erinnerungen zu instrumentalisieren, indem sie sich, wo immer es ging, vor Ort auf Männer stützten, welche die eigene Vorrangstellung durch Rückgriff auf Traditionen zu legitimieren wussten«. Wirz/Deutsch: Geschichte in Afrika, S. 8.

10 Vgl. Krüger: Kriegsbewältigung und Geschichtsbewusstsein, S. 17. Krüger geht hier auch auf die geschichtswissenschaftlichen Grenzen der mündlichen Geschichte (*oral history* und *oral tradition*) ein, zeigt aber zugleich, wie gewinnbringend »[m]ündliche Überlieferungen, in ihrer verschriftlichten Form und als Bestandteil des kollektiven Gedächtnisses«, in einem erfahrungswissenschaftlichen Ansatz der Kolonialgeschichte sein können. Ebd., S. 17–20.

11 Einen Überblick über die Entwicklungen, die Autoren und die Produktionskontexte der *habari*-Texte mit einem umfangreichen bibliografischen Anhang gibt Geider: The Paper Memory of East Africa.

hundert nicht-akademische Historiker bei der Produktion solcher Texte. *Oral history* und *oral tradition* haben nach der tansanischen Unabhängigkeit auch großes geschichtswissenschaftliches Interesse gefunden und sich seither und bis heute sowohl als Methode wie auch als Forschungsgegenstand stark weiterentwickelt.[12] All diese verschriftlichten Formen oraler Geschichte haben jedoch die mündlichen und andere historische Praktiken nicht ersetzt.[13] Vielmehr interagieren die verschiedenen Überlieferungen seither und verleihen der Vergangenheit immer wieder neue Bedeutung.[14]

Im Zuge der aufstrebenden Befreiungsbewegung in den 1950er Jahren und verstärkt im ersten Jahrzehnt nach der Unabhängigkeit 1961 entwickelte sich in Tansania ein neues nationales Selbstverständnis. Damit veränderte sich auch die Perspektive auf die Vergangenheit und die historischen Akteure.[15] Ein neues Gefüge historischer Vorstellungen und Deutungen hat sich explizit in Abgrenzung zum kolonialen Geschichtsbild herausgebildet. Die »revolt against colonial historiography« ging in erster Linie vom 1964 eingerichteten *History Department of University College* in Dar es Salaam aus, die neuen Geschichtsbilder etablierten sich jedoch landesweit und über die akademischen Kreise hinaus.[16] Mit neuen Ansätzen und unter Einbezug der *oral*

12 Für die Arbeiten aus den späten 1960er Jahren vgl. Kimambo/Maddox/Nyanto: A New History of Tanzania, S. 16–17. Zur Entwicklung der *oral history* in Tansania vgl. Masebo: A Response to Steven Feierman, S. 26–28.

13 Über den tansanischen Kontext hinaus geben Jewsiewicki und Mudimbe zu bedenken, dass die Opposition zwischen *oral* und *written* häufig zum Fehlschluss geführt habe, die *oral tradition* sei mit der Einführung der ›schriftlichen Wahrheit‹ verschwunden. Sie schlagen deswegen vor, dass »memory in all its various forms can […] be used much more effectively than ›oral tradition‹ to conceptualize the post-scripted spoken word«. Jewsiewicki/Mudimbe: Africans' Memories and Contemporary History of Africa, S. 4.

14 Vgl. u. a. Maddox/Kongola: Practicing History in Central Tanzania, S. 4–9; Maddox/Giblin: Introduction. In Search of a Nation, S. 4; Monson: Memory, Migration and the Authority of History in Southern Tanzania.

15 Diese Entwicklung vollzog sich in vielen der unabhängig gewordenen Staaten Afrikas. Die neuen Perspektiven, Ansätze und Forschungsinteressen führten zu einer eigenständigen *Afrikanischen Historiografie*. Auf internationaler Ebene fand diese Entwicklung in der von der UNESCO in dem in acht Bänden herausgegebenen Reihenwerk *General History of Africa* ihren Ausdruck. In Bezug auf die Geschichtsschreibung ist der erste Band von besonderem Interesse: Ki-Zerbo (Hg.): Methodology and African Prehistory.

16 Vgl. Kimambo: Three Decades of Production of Historical Knowledge at Dar Es Salaam. Andreas Eckert zufolge sind es in erster Linie »das ungewöhnlich große Engagement der beteiligten Historiker im Bereich der außeruniversitären Geschichtsvermittlung und ihr aktiver Einsatz für die aktuellen Belange des Landes, die das Historische Seminar Dar es Salaams in der Außenwahrnehmung zu einer distinkten Gruppe oder ›Schule‹ machten«. Eckert: Dekolonisierung der Geschichte?, S. 468.

history sowie archäologischer und ansatzweise auch linguistischer Methoden erforschten und interpretierten die Historiker der »Dar es Salaamer Schule« die nationale und die afrikanische Geschichte neu. Immer mit Blick auf die ›African initiative‹[17] standen zum einen der antikoloniale Widerstand im Fokus, zum anderen die politischen Entwicklungen und die Institutionen der vorkolonialen Zeit, um die afrikanische Geschichtlichkeit herauszuarbeiten und dem kolonialen Bild statischer afrikanischer Gesellschaften entgegenzuwirken.[18] In dieser Geschichtsschreibung spiegelt sich die nationalistische Euphorie jener Zeit wider: Prägend war etwa die Suche nach ›gemeinsamen Wurzeln‹,[19] die alle Tansanierinnen und Tansanier verbinden und so die Nation historisch begründen. So wurde das Streben nach Freiheit – *uhuru* – als konstitutives Element der Nation herausgearbeitet, der antikoloniale Widerstand als landesweit und kontinuierlich gezeichnet.[20] Die Historiker der »Dar es Salaamer Schule« produzierten ihre Narrative in der Zeit der Nationalstaatsbildung, als der Blick auf die Vergangenheit gerichtet wurde, um die Gegenwart zu erklären.[21]

In den Geschichtswissenschaften hat sich seither viel verändert: Abgelöst wurde die nationalistische Historiografie zu Beginn der 1970er Jahre, als sich die Historiker verstärkt mit den wirtschaftlichen Bedingungen der anhaltenden Armut und der Frage »How Europe Underdeveloped Africa«[22] beschäftigten. Dependenztheoretische Arbeiten fokussierten auf die kolonialen Strukturen, da sich durch deren Fortwirken in der Phase nach der Unabhängigkeit die ›Unterentwicklung‹ und die anhaltende ›Ausbeutung‹ Afri-

---

17 In seiner verspäteten Antrittsvorlesung am *University College* in Dar es Salaam bezeichnete Terence Ranger ›The Recovery of African Initiative in Tanzanian History‹ als verbindendes Thema aller Publikationen, die der nationalistischen Historiografie der 1960er Jahre zuzuschreiben sind. Ranger: The Recovery of African Initiative in Tanzanian History.

18 Inspiriert von den Arbeiten Jan Vansinas und Kenneth Dikes, entstanden Ende der 1960er Jahre mehrere Studien, die mithilfe der *oral tradition* die vorkoloniale Vergangenheit beleuchteten. Vgl. u. a. Kimambo: A Political History of the Pare in Tanzania, c. 1500–1900; Roberts (Hg.): Tanzania before 1900.

19 Zur kritischen Auseinandersetzung mit der Metapher der Wurzel vgl. Krüger: #Wurzeln ziehen.

20 Vgl. u. a. Gwassa: The German Intervention and African Resistance in Tanzania; Ranger: Connexions between ›Primary Resistance‹ Movements and Modern Mass Nationalism in East and Central Africa.

21 Greenstein: Historical Narratives of the Maji Maji, S. 65.

22 Rodney: How Europe Underdeveloped Africa.

kas erklären lasse.[23] Ab Mitte der 1970er Jahre dominierten materialistische Ansätze zunehmend die tansanische Geschichtsschreibung. Sie beschäftigte sich nun vorrangig mit marxistischen Theorien und methodischen Fragen, um passende Werkzeuge zur Wissensproduktion für eine sozialistische Gesellschaft zu entwickeln, und betonte die Kontinuität der Klassenherrschaft in den afrikanischen Gesellschaften.[24]

Seit den 1990er Jahren gestaltet sich die Forschung zur tansanischen Geschichte sowohl methodisch als auch thematisch vielfältiger.[25] Neben etablierten Themen ziehen beispielsweise die Umweltgeschichte,[26] das Gesundheitswesen,[27] Frauengeschichte,[28] Stadtgeschichte[29] und die Geschichte der sozialen Ausgrenzung[30] größeres Interesse auf sich.[31] Auch die Kolonialzeit findet weiterhin Beachtung: Inzwischen werden die Kolonisierten wieder als handlungsmächtige Akteure untersucht, »die sich unter den schwierigen Bedingungen des Kolonialismus aktiv um die Gestaltung und die Bewahrung ihrer Lebenswelt bemühten«.[32] Der Kolonialismus wird nicht länger als

23 Aus dieser Forschungsrichtung hervorgegangen ist u. a. der Band von Kaniki (Hg.): Tanzania under Colonial Rule.

24 Henry Slater versteht die Ansätze, die auf die nationalistische Geschichtsschreibung folgten, als postnationalistische Historiografie, die den Standpunkt der Arbeiter und der Bauern – der unterdrückten Klassen Afrikas – zu verstehen und repräsentieren versuchte. Slater: Dar es Salaam and Postnationalist Historiography of Africa, S. 249–250. Sich vehement gegen die etablierte *Africanist historiography* abgrenzend, verstanden sich des Weiteren u. a. auch Arnold Temu und Bonaventure Swai als Teil der *New school of Africanist historiography*. Temu/Swai: Historians and Africanist History.

25 Vgl. Mapunda: A Critical Examination of Isaria Kimambo's Ideas through Time, S. 275. Isaria Kimambo zufolge erforderten die wirtschaftliche Liberalisierung und die politische Diversifizierung auch eine intellektuelle Pluralisierung in den Geistes- und Sozialwissenschaften. Vgl. hierzu Kimambo: Introduction. Humanities and Social Sciences in East and Central Africa, S. 10.

26 U. a. Maddox/Giblin/Kimambo (Hg.): Custodians of the Land; Lawi: Tanzania's Operation Vijiji and Local Ecological Consciousness.

27 U. a. Masebo: Society, State, and Infant Welfare (Dissertation).

28 U. a. Geiger: TANU Women; Giblin: The Victimization of Women in Late Precolonial and Early Colonial Warfare in Tanzania.

29 U. a. Brennan: Taifa; Ders./Burton/Lawi (Hg.): Dar es Salaam.

30 U. a. Kaijage/Tibaijuka: Poverty and Social Exclusion in Tanzania; Giblin: A History of the Excluded; Sadock: HIV/AIDS and Social Exclusion in Mbozi District.

31 Zur aktuellen historischen Forschung aus und über Tansania empfehlen sich folgende Überblicke: Masebo: New Thematic Directions in History at the University of Dar es Salaam; Feierman: Writing History.

32 Masebo: Objekte des Widerstands gegen die Deutsche Kolonialherrschaft im Südosten Tansanias, S. 252.

umfassend zerstörerische, alle Lebensbereiche durchdringende Herrschaft beschrieben. Vielmehr soll die Aufmerksamkeit nun, wie etwa Oswald Masebo fordert, der »Geschichte der Stärke, Widerstands- und kreativen Anpassungsfähigkeit [gelten], die die tansanische Bevölkerung an den Tag legte, um die Schrecken des Kolonialismus zu überstehen und ihre kulturellen Institutionen zu bewahren«.[33] Anders als in der Zeit nach der Unabhängigkeit ist der Fokus seit einigen Jahren jedoch nicht mehr vorrangig auf einzelne männliche Akteure des antikolonialen Widerstands gerichtet, sondern auf breitere Bevölkerungsschichten, wobei auch der institutionalisierten Nationalgeschichte widersprechende historische Erfahrungen in den Blick geraten.[34]

Diese neue Sicht setzt sich in den Museen, in Schulbüchern und im öffentlichen Gedenken allerdings nur zögerlich durch. Hier dominiert weiterhin die nationale Geschichtskultur,[35] wie sie sich in den Jahren nach der Unabhängigkeit etablierte.[36] Weil die darin vermittelten Großerzählungen aber oftmals die konkreten Erfahrungen und Anliegen der Menschen in ihren vielfältigen Lebenssituationen vernachlässigten, so neuerdings die Kritik, tendiere sie dazu, »to be banal and largely irrelevant to local situations«.[37] Schon in den 1990er Jahren kritisierten tansanische Historiker den schwindenden Status von Geschichte, sowohl als akademische Disziplin und Schulfach wie auch als historisches Wissen. Sie sahen die Ursache dafür in den Vermittlungsmethoden und in den vermittelten Inhalten, die für die aktuellen Probleme, Bedürfnisse und Interessen der breiten Bevölkerung keine Relevanz hätten.[38] In jüngster Zeit stellen nun verschiedene Forschende »a

33 Ebd., S. 252.

34 Dies gilt insbesondere für die Erforschung des Majimaji-Kriegs, der seit Ende der 1990er Jahre erneut große Aufmerksamkeit auf sich zieht. Zu diesen Arbeiten vgl. die Einleitung zur zweiten Fotogeschichte »Die Fotografie der Majimaji-Kriegsgefangenen aus Songea«.

35 Geschichtskultur wird in diesem Buch als Gesamtheit der Aktivitäten des Geschichtsbewusstseins verstanden. Es geht um die verschiedenen Darstellungsformen und Praktiken, mit denen Bezüge zur Vergangenheit hergestellt werden. Vgl. ausführlich Rüsen: Geschichtskultur; Marchal: Geschichtskultur und Geschichtspolitik.

36 Nicht nur in Tansania geraten etablierte Geschichtsbilder nur zögerlich ins Wanken: In der Schweiz etwa haben wissenschaftliche Erkenntnisse über ihre Rolle im Zweiten Weltkrieg nicht unmittelbar zur Analyse oder Veränderung der vorherrschenden Geschichtskultur und Geschichtspolitik geführt. Vgl. Marchal: Geschichtskultur und Geschichtspolitik, S. 50–51.

37 Lawi: Between the ›Global‹ & ›Local‹ Families, S. 291.

38 Vgl. Wamba-dia-Wamba: African History & Teaching of History in Dar es Salaam; Lawi: Towards an Understanding of the Basic Problems in the Teaching of History in Post-colonial Tanzania.

general search for a usable past in postcolonial Tanzania«[39] fest und untersuchen vermehrt die vielfältigen Überlieferungen und Narrative, die sich regional, innerhalb von kleineren Gemeinschaften und in Familien finden lassen und die teilweise von den etablierten Darstellungen abweichen, während andere sich in diese einfügen.[40] Ein wachsendes wissenschaftliches Interesse finden dabei auch die *habari*-Texte, die ihrerseits in den vergangenen Jahren ebenfalls einen Aufschwung erlebten.[41] Es existieren also nicht nur im zeitlichen Verlauf unterschiedliche Geschichtsbilder, sondern auch im gegenwärtigen Tansania. Ihre Pluralität wird inzwischen nicht mehr ignoriert oder als Missstand interpretiert, sondern als Forschungsgegenstand analysiert.

Diese wechselnden und vielfältigen Geschichtsbilder spiegeln sich in den Verwendungen historischer Fotografien wider. Mit der Perspektive auf die Geschichte veränderte sich auch der Blick auf die Bilder. Es ist Teil der Geschichtskultur, fotografische Bilder mit Geschichte zu verknüpfen, wobei zahlreiche Aufnahmen seit ihrer Entstehung in der Kolonialzeit mehrfach und mit unterschiedlichen Bedeutungen verwendet worden sind: Neue Nutzerinnen und Nutzer eignen sich die Fotografien an, laden sie mit neuer Bedeutung auf und gebrauchen sie losgelöst von früheren Verwendungsweisen. So sind etwa Fotografien von Kriegsgefangenen, die den deutschen Kolonialtruppen zur Propaganda dienten, heute Zeugnisse des antikolonialen Widerstands; sogenannte ›Typenfotografien‹, anhand derer Menschen vermes-

39 Maddox/Kongola: Practicing History in Central Tanzania, S. 137.

40 Vgl. ferner auch Maddox/Giblin: Introduction. In Search of a Nation; Rushohora/Kurmann: Look at Majimaji!, S. 97 ff.; Rushohora: Theorising the Majimaji. Um ein »exploring and exposing diverse and divergent narratives« geht es auch den Forschenden des tansanischen Projekts *Digitization of Majimaji war memory and memorization*, das Bestandteil der 2019 gestarteten Initiative *Imagining Futures through Un/Archived Pasts* ist. Vgl. Imagining Futures through Un/Archived Pasts, Lab: Lindi/Tanzania, https://imaginingfutures.world/labs/lindi [Stand: 10.4.2020]. Oswald Masebo fordert – explizit auch ausländische – Forschende auf, Afrikanerinnen und Afrikaner sowie Gemeinschaften nach ihren Geschichtsinterpretationen zu befragen und sie als Expertinnen und Experten ihrer Geschichte anzuerkennen. Masebo: A Response to Steven Feierman, S. 30.

41 Vgl. Geider: The Paper Memory of East Africa, S. 273, 277 ff. *New local histographies* erleben nicht nur in Tansania, sondern in vielen Regionen Afrikas und auch außerhalb des Kontinents einen Boom. Axel Harneit-Sievers versteht darunter ein heterogenes Genre schriftlicher und meist publizierter Geschichten spezifischer Orte oder Gemeinschaften, die kleinere Gruppen adressieren und sich von älteren Formen der Vermittlung lokalen historischen Wissens unterscheiden. Sie zeichnen sich des Weiteren dadurch aus, dass sie oft von nicht-akademischen Historikerinnen und Historikern verfasst sind. Vgl. Harneit-Sievers: Introduction. New Local Historiographies from Africa and South Asia, S. 1–3.

sen und rassistische Kategorisierungen visualisiert werden sollten, werden heute als Porträts verwendet; touristische Postkarten vom ›höchsten Berg Deutschlands‹ werden genutzt, um die Schneeschmelze auf dem Kilimandscharo nachzuvollziehen; oder einst als Illustration ethnografischer Studien verwendete Aufnahmen werden von den Nachfahren der Abgebildeten als Erinnerungsstücke aufbewahrt. Historische Fotografien aus der tansanischen Kolonialzeit zirkulieren auch außerhalb des Landes und werden gegenwärtig in vielfältiger Weise gebraucht, so etwa in der deutschen Kolonialgeschichtsforschung oder im Handel mit historischen Postkarten. Diese Gebrauchsformen werden in diesem Buch jedoch nur am Rande thematisiert, da es hier um die historischen und gegenwärtigen Verwendungen sowie um den Umgang mit dem materiellen kolonialen Erbe in Tansania geht.

Dass diese Fotografien mit veränderten Bedeutungen in neue Geschichten eingebunden werden, ist Ausdruck eines »regaining the Tanzanian past«[42] – einer emanzipierten, selbstbestimmten Interpretation der eigenen Vergangenheit, die in den Jahren vor und nach der Unabhängigkeit ihren Anfang nahm. Diese ›Rückgewinnung‹ fand und findet nicht nur innerhalb der akademischen Geschichtsschreibung statt, sondern lässt sich auch an konkreten Gegenständen beobachten: an der Umbenennung von Straßen etwa, an der Umdeutung kolonialer Denkmäler oder wenn Mangobäume, an denen während der deutschen Kolonialzeit Hinrichtungen vollzogen wurden, zu Erinnerungsorten werden. Sie zeigt sich zudem an der Umfunktionierung der kolonialen Infrastruktur: So dient die *Liemba*, die ehemals deutsche *MS von Götzen*, seit Jahrzehnten nicht mehr als Kriegsschiff, sondern transportierte zwischenzeitlich Flüchtlinge aus Burundi nach Tansania und dient heute den Menschen, die die Dörfer am Ufer des Tanganyika-Sees bewohnen, als Fracht- und Transportmittel. Auch die *Central Line* zwischen Dar es Salaam und Kigoma – die zwischen 1905 und 1914 zur wirtschaftlichen Erschließung des Gebiets erbaute *Tanganjikabahn* – ist heute ein sicheres und kostengünstiges Transportmittel, von dem nicht nur die Reisenden profitieren, sondern auch die Menschen, die entlang der Zugstrecke woh-

42 Ranger bemerkte in seiner Antrittsvorlesung am *University College* in Dar es Salaam im Mai 1969, dass die zahlreichen in jenem Jahr erscheinenden historischen Monografien »the end of a phase in the operation of regaining the Tanzanian past« darstellen würden; Ranger: The Recovery of African Initiative in Tanzanian History. Andere Historikerinnen und Historiker verwendeten ähnliche Formulierungen im Zusammenhang mit der neuen afrikanistischen Geschichtsschreibung, »rediscovery of the African past« etwa (Kenneth Dike 1964), oder sprachen von einer »decolonized African History« (J. D. Fage 1981).

nen und ihre Agrar- und Handwerksprodukte den Passagierinnen und Passagieren anbieten. Selbst deutsche *bomas*, einst administrative und militärische Zentren, und Friedhöfe werden heute kommerziell genutzt, indem Touristenführerinnen und -führer Geschichtsinteressierte zu diesen Gebäuden und Orten bringen.[43] Nicht alle kolonialen Hinterlassenschaften lassen sich von ihrer historischen Rolle und Bedeutung entkoppeln: Gefängnisse aus der deutschen Kolonialzeit zum Beispiel, die häufig innerhalb oder um die *bomas* angelegt waren, werden im Süden Tansanias vor allem mit Einkerkerung, Leid, Hinrichtungen und systematischer Gewalt assoziiert und sind teilweise gefürchtet.[44] Einen Teil dieser Hinterlassenschaften binden Tansanierinnen und Tansanier jedoch in ihren Alltag und in ihr Geschäftstreiben ein. Die früheren Funktionen und Intentionen werden dabei überschrieben oder den veränderten politischen und kulturellen Kontexten angepasst.

An der Aneignung, Umdeutung und Neuverwendung von historischen Fotografien lässt sich besonders gut nachvollziehen, dass in dieser ›Bemächtigung‹ oder ›Rückgewinnung der Geschichte‹ die intellektuelle Ebene und der praktische Umgang mit dem materiellen Erbe aus der Kolonialzeit miteinander verschaltet sind. Fotografien sind beliebte Medien der Geschichtsvermittlung. Sie »können als Hinterlassenschaften einer Vergangenheit auftreten und aufgrund ihrer historischen Herkunft eine besondere Form des Dokumentarischen, der Zeugenschaft, der Evidenz oder ›Aura‹ besitzen«.[45] Dank ihrer ›Sichtbarkeit‹ findet das historische Ereignis, das sie darstellen, erhöhte Beachtung.[46] Zugleich lassen Fotografien ein ganzes Repertoire an Bedeutungen und Funktionen zu und eröffnen den Nutzerinnen und Nutzern so einen großen Handlungsspielraum.[47] Und weil dieser Spielraum genutzt wurde und wird, erweist sich die Fotografie als geeignetes Reflexionsmedi-

---

43 Verschiedene tansanische Historiker und Archäologinnen fordern, historische Infrastrukturen und Kulturgüter noch stärker touristisch und kommerziell zu nutzen. Vgl. u.a. Masao: Museology and Museum Studies, S. 140 ff.; Masebo: Postcolonial Memory. A Shared Legacy (Vortrag).

44 Vgl. Rushohora: Graves, Houses of Pain and Execution, S. 275, 293. Masebo hält ebenfalls fest, dass ein Teil der materiellen Hinterlassenschaften als Evidenz von kultureller, epistemologischer, militärischer und wirtschaftlicher Gewalt interpretiert und mit der Einführung ›fremder Kulturwerte‹ assoziiert werde. Masebo: Postcolonial Memory. A Shared Legacy (Vortrag).

45 Geimer/Hagner: Vergangenheit im Bild, S. 10.

46 Vgl. Edwards: Visualität und Geschichte, S. 111.

47 Zum Handlungsspielraum, den Dinge, so auch Fotografien, ermöglichen, vgl. u.a. de Certeau: Kunst des Handelns; Füssel/Habermas: Editorial. Die Materialität der Geschichte.

um, »als ein vorzügliches heuristisches Instrument, um kulturelle Veränderungen beschreibbar und implizite theoretische Vorannahmen sehr unterschiedlicher Positionen explizit zu machen«.[48] Die Fotografie ist in diesem Sinne mit Rosalind Krauss als »theoretisches Objekt« zu verstehen, als eine »Art Raster oder Filter, durch die die Gegebenheiten eines anderen, zweiten Feldes organisiert werden können«.[49] In diesem Fall sind dieses Feld die sich verändernden Geschichtsbilder, die sich durch die Fotografie bzw. die Verwendungsweisen eines fotografischen Bildes genauer betrachten lassen. Den Fotografien kommt dabei zugute, dass sie einfach reproduzierbar sind: Sie können aus den bisherigen medialen Konstellationen herausgelöst und materiell verändert werden, sodass sie sich in neue Gebrauchsformen und veränderte Diskurssysteme einfügen lassen. Während das fotografische Bild dasselbe bleibt, verändern sich der Bildträger, die materielle Erscheinung, der Ort und die Art und Weise der Präsentation, die textliche Umgebung oder die mündliche Geschichte, an denen sich die wechselnden Bedeutungen einer Fotografie untersuchen lassen. In der Analyse ihrer gegenwärtigen Verwendungen zeigt sich, dass Tansanierinnen und Tansanier nicht nur in der Vergangenheit Handlungsstrategien entwickelten, um sich »durch die Kolonialzeit zu navigieren«;[50] sie finden auch heute kreative, eigenmächtige Wege, die fotografischen Bilder aus dieser Vergangenheit in ihre Geschichten miteinzubeziehen.

Fotografie in Afrika

Weil die wechselnden Geschichtsbilder und der Umgang mit dem materiellen Erbe aus der Kolonialzeit anhand der Verwendungsweisen historischer Fotografien untersucht werden, ist das vorliegende Buch nicht nur in der Tansanischen Geschichte, sondern auch im Forschungsfeld der Fotografie in Afrika eingebettet. Im Zuge der Etablierung der *visual history*[51] in den Geschichtswissenschaften hat sich seit Ende der 1980er Jahre auch in der Afrikanischen Geschichte ein Fachbereich etabliert, der sich mit Bildern und insbesondere Fotografien als Quellen und Forschungsgegenständen be-

48 Stiegler: Montagen des Realen, S. 8.
49 Krauss: Das Photographische, S. 14.
50 Masebo: Objekte des Widerstands gegen die Deutsche Kolonialherrschaft, S. 256.
51 Einen Überblick über das Forschungsfeld der *visual history* bietet Paul: Visual History.

schäftigt. Innerhalb einer globalen Perspektive auf die Geschichte der Fotografie[52] und in enger Verflechtung mit anderen Disziplinen – vor allem der Anthropologie und der Ethnologie sowie der Kunstgeschichte, die jeweils eigene Schwerpunkte herausgebildet haben, dabei aber immer auch aufeinander Bezug nehmen[53] – hat sich dieses Feld seither stark entwickelt und eine beachtliche Fülle an wissenschaftlichen Arbeiten hervorgebracht. Untersucht werden inzwischen nicht mehr nur die während der Kolonialzeit entstandenen Fotografien. Das Interesse richtet sich zunehmend auch auf fotografische Bestände und Praktiken, Bildstrategien und visualisierte Zukunftsvorstellungen seit der Unabhängigkeit der afrikanischen Staaten bis in das gegenwärtige Zeitalter der digitalen Fotografie hinein.[54] Weil Fotografien hierbei nicht nur als Bilder, sondern – und dies gilt im Besonderen, wenn es um Gebrauchsformen geht – auch als Objekte untersucht werden, sind viele der Studien eher im Bereich der *Materiellen Kultur*[55] denn in der *visual history* anzusiedeln. An dieser Stelle soll ein kurzer Überblick genügen, um dieses Buch in der breiten Forschungslandschaft verorten zu können.

Schon bald nach ihrer Einführung in Europa gelangte die Fotografie nach Afrika und etablierte sich gleichzeitig und verschränkt mit der Kolonisierung des Kontinents.[56] Sogenannte Entdeckungsreisende, Missionare und später auch Kolonialbeamte, Forscher, Händler und Berufsfotografen verwendeten die Fotografie in wissenschaftlichem, dokumentarischem, propagandistischem und kommerziellem Interesse – entsprechend breit ist das Spektrum an Bildpraktiken und Bildmotiven. Mit Betonung der engen Verflechtung

52 Vgl. hierzu u. a. Helff/Michels (Hg.): Global Photographies; Pinney/Peterson (Hg.): Photography's Other Histories.

53 Die Beschäftigung mit der Fotografie in Afrika begann auch in der Anthropologie (durch die kritische Auseinandersetzung mit der Wissensproduktion innerhalb des Fachs und den eigenen Fotobeständen) und in der Kunst (mit dem Interesse an afrikanischen Fotografen und ihren Studios) in den 1980er Jahren. Vgl. Vokes: Introduction. Photography in Africa.

54 Vgl. u. a. Vokes/Newbury (Hg.): Photography and African Futures; Morton/Newbury (Hg.): The African Photographic Archive.

55 Einen fachübergreifenden Überblick zu diesem Forschungsfeld bieten Samida/Eggert/Hahn (Hg.): Handbuch Materielle Kultur.

56 Darauf verwiesen schon die frühen und prägenden Arbeiten, hierzu gehören u. a. Killingray/Roberts: An Outline History of Photography in Africa to ca. 1940; Monti: Africa Then; Geary: Photographs as Materials for African History; dies./Jenkins: Photographs from Africa in the Basel Mission Archive. Zur Ausbreitung der Fotografie in Afrika vgl. bes. Haney: Exposures.

der »histories of colonialism and photography«[57] wurden diese Fotografien in den *postcolonial studies* anfänglich vor allem mit Blick auf Machtverhältnisse sowie ihre Rolle in der Wissensproduktion und der Konstruktion kolonialer Vorstellungswelten und stereotyper Bilder des ›Fremden‹ und der ›Anderen‹ untersucht.[58] Ansätze, die sich in den Jahren nach der Jahrtausendwende durchsetzten, sehen die Fotografie nicht mehr ausschließlich als westliche Technologie von Macht und Wissen, sondern betonen ihre Adaption und Integration in visuelle Praktiken sowie den Handlungsspielraum und den aktiven Beitrag der Afrikanerinnen und Afrikaner im Prozess der Visualisierung.[59] Die Studien zeigten auf, dass diese schon früh eigene Fotostudios eröffneten,[60] die Fotografie zur Selbstinszenierung verwendeten[61] und eigene Darstellungskonventionen und Verwendungsformen etablierten.[62] Reflektiert und weiterentwickelt werden dabei auch fototheoretische Überlegungen, die für die vorliegende Studie zentral sind. Hierzu gehören insbesondere das Zusammenspiel von Materialität und Bild, die vielfältige Zirkulation und Veränderbarkeit der Fotografien sowohl als Bilder als auch als Objekte sowie die Instabilität der fotografischen Bedeutung.[63] Die Auffassung etwa, dass die Bedeutungsebenen von Fotografien mehrschichtig und abhängig von der Betrachtungsperspektive sind und dass, wie Elizabeth Edwards es formuliert, »photographs are sites of multiple, contested and contesting histories«,[64] hat ein bislang noch eher kleines, aber wachsendes Feld

57 Bate: Photography and the Colonial Vision, S. 81.

58 Vgl. u. a. Landau/Kaspin (Hg.): Images and Empires; Hartmann/Silvester/Hayes (Hg.): The Colonising Camera; Ryan: Picturing Empire; Theye (Hg.): Der geraubte Schatten; Banta/Hinsley: From Site to Sight. Einen umfassenden Forschungsüberblick zur Beziehung zwischen der Fotografie und dem europäischen Kolonialismus bieten Hight/Sampson: Introduction. Photography, »Race«, and Post-colonial Theory.

59 Vgl. u. a. Haney/Schneider (Hg.): Early Photographies in West Africa; Peffer/Cameron (Hg.): Portraiture and Photography in Africa; Haney: Exposures; Geary: In and Out of Focus; Behrend/Werner (Hg.): Photographies and Modernities in Africa; Saint-Léon (Hg.): Anthologie de la photographie africaine et de l'océan Indien.

60 Vgl. u. a. Schneider: The Topography of the Early History of African Photography; Wendl/Behrend (Hg.): Snap me one!; Viditz-Ward: Photography in Sierra Leone, 1850–1918.

61 Vgl. u. a. Guyer: Extending the Stage; Geary: Images from Bamum.

62 Vgl. u. a. Helff/Michels (Hg.): Global Photographies; Behrend: Contesting Visibility; Vokes (Hg.): Photography in Africa.

63 Hervorzuheben sind hier insbesondere die Arbeiten der Anthropologin und Kuratorin Elizabeth Edwards, u. a. Edwards/Hart: Photographs as Objects; Edwards: Raw Histories; dies. (Hg.): Anthropology and Photography 1860–1920.

64 Edwards: Raw Histories, S. 22.

von Arbeiten eröffnet, die sich für Interpretationen interessieren, die sich vom europäischen Blick auf die Bilder unterscheiden.[65] Besondere Aufmerksamkeit erfährt in diesem Forschungsfeld auch die Auseinandersetzung mit dem Begriff des Archivs und dessen Rolle bei der Generierung von Bedeutungen und Narrativen.[66] Indem Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler verschiedener Disziplinen fotografische Praktiken, d. h. sowohl die Produktion als auch die Verwendung von Fotografien, in Afrika und andernorts untersuchen, arbeiten sie *Photography's Other Histories* heraus – eine radikal andere Erzählung eines global verbreiteten und lokal angeeigneten Mediums.[67]

Allerdings wurden in Tansania nicht nur die Fotografie als Technologie adaptiert und fotografische Konventionen weiterentwickelt. In einem umfassenden Prozess wurden auch koloniale Fotobestände angeeignet und in die postkoloniale Geschichtskultur eingebunden, wie in diesem Buch gezeigt werden soll. Es versteht sich daher nicht nur als Ergänzung der globalen Fotogeschichte um die bisher kaum erforschten fotografischen Praktiken in Tansania,[68] sondern als eine Vertiefung der Beobachtung, dass »[d]er Aneignung des kolonialen Fotoapparates […] eine Aneignung der kolonialen Bilder« folgte.[69] Dass Afrikanerinnen und Afrikaner historische Fotografien in veränderten Kontexten mit neuer Bedeutung zur Geschichtsvermittlung verwenden, ist bereits für Kamerun und Südafrika geschildert worden.[70] Im

65 Vgl. zudem u. a. Morton/Edwards (Hg.): Photography, Anthropology, and History; Bank: Introduction. The Life and Photographic Career of Gustav Theodor Fritsch, 1838–1927. Einzureihen sind hier auch die *photographic-repatriation*-Projekte, die in der dritten Fotogeschichte thematisiert werden.

66 Vgl. u. a. Morton/Newbury: Introduction. Relocating the African Photographic Archive; Haney/Schneider: Beyond the »African« Archive Paradigm; Banks/Vokes: Introduction. Anthropology, Photography and the Archive. Für die Auseinandersetzung mit der Beziehung zwischen der Fotografie und dem Archiv grundlegend ist der Aufsatz von Sekula: The Body and the Archive.

67 Pinney: Introduction. »How the Other Half …«, S. 1–2. Pinney stellt sich damit gegen die Annahmen, die Geschichte der Fotografie sei als »explosion of a Western technology« zu begreifen und die fotografischen Praktiken und Erfahrungen der ›euro-amerikanischen Welt‹ ließen sich auch auf andere Kontexte übertragen. Ähnlich argumentiert in jüngster Zeit auch Stefanie Michels, wenn sie fordert, die konventionelle Historiografie müsse um die globale Perspektive erweitert und durch diese verändert werden. Vgl. Michels: Re-framing Photography – Some Thoughts.

68 Eine Ausnahme bildet diesbezüglich die Inselgruppe Sansibar, wie nachfolgend noch ausgeführt wird.

69 Krüger: Schrift und Bild, S. 143.

70 Auch in der Kunstwissenschaft ist darauf hingewiesen worden, dass Fotografien aus der Kolonialzeit von afrikanischen Kunstschaffenden angeeignet und neu verwendet wer-

kamerunischen Foumban, dies beschreibt Christraud Geary in einem Aufsatz aus dem Jahr 2013, hat die Überlieferung der dynastischen Geschichte durch die Einbindung historischer Porträts von Herrschern und der royalen Familie seit den 1980er Jahren eine Intensivierung erfahren.[71] In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts hatte die herrschende Elite des Königreichs Bamum diese Porträts, aufgenommen von afrikanischen Fotografen und europäischen Missionsleuten, in ihr Instrumentarium zur Visualisierung, Legitimierung und Stärkung der königlichen Macht eingebunden. Die Porträts wurden und werden aber in Kamerun auch zur Konstruktion abweichender Narrative verwendet. Auf »die vielfältigen Überschreibungen von Kolonialfotografien« in Südafrika verweist Gesine Krüger:[72] Am Beispiel des 1863 aufgenommenen Porträts von Maqoma, der als Nationalheld und antikolonialer Widerstandskämpfer erinnert wird, zeigt sie, wie die Aufnahmen des Anthropologen Gustav Fritsch – der seine Bilder bereits selbst sowohl als »individuelle Porträts« als auch zur »Illustration von ›Racentypen‹« verwendete – heute »als historische Illustrationen, in Ausstellungen, auf Buchumschlägen, in Schulbüchern sowie Videos und Webseiten zur Geschichte Südafrikas« gebraucht werden können.[73] Michael Hagner hatte ausgehend von einer 2008 eröffneten Ausstellung im *Sasol Art Museum* in Stellenbosch bereits früher darauf hingewiesen, dass Fritschs Fotografien aus Südafrika »auch als Porträts stolzer, starker Persönlichkeiten, die alle Merkmale individueller Ausdruckskraft bieten«, aufgefasst werden können.[74] Weil die Fotografien und ihre Geschichte heute in Südafrika Interesse fänden und als »Teil eines wie auch immer gebrochenen kulturellen Erbes verstanden« würden, werde die zweifache Bedeutungsschicht – hier ist in Anlehnung an Allan Sekula die repressive und die nobilitierende Funktion der Porträtfotografie gemeint – dieser Bilder freigelegt.[75] Hagner hatte zwar in Aussicht gestellt, dass die Fo-

---

den, vgl. u. a. Nimis: In Search of African History; Roberts/Nooter: A Saint in the City, bes. S. 43–67.

71 Geary: The Past in the Present. Das neue Interesse an den Fotografien hat Geary selbst miterzeugt: 1985 hatte sie zusammen mit Amadou Ndam Njoya, Nachfahre der royalen Familie Bamums, das Buch *Mandu Yénou: Photographies du pays Bamoum, royaume ouest-africain, 1902–1915* herausgegeben, das diese Bilder einem größeren Publikum zugänglich und für neue Verwendungen verfügbar machte. Vgl. ebd., S. 236–237.

72 Krüger: Südafrika 1863 und 1993/94, S. 427. Vgl. auch dies.: Zirkulation, Umdeutung, Aufladung.

73 Krüger: Südafrika 1863 und 1993/94, S. 427–429.

74 Hagner: Das Fritsch-Projekt, S. 48.

75 Ebd., S. 53.

tografien sich in neue Verwendungszusammenhänge einfügen lassen, abgesehen von der Ausstellung in Stellenbosch aber keine weiteren beschrieben.

Das vorliegende Buch reiht sich in diese jüngere Forschungstradition ein und will mit der Fokussierung auf die Praktiken der Aneignung historischer Fotografien sowie deren Einbettung in tansanische Geschichtsnarrative neue Erkenntnisse über den Umgang mit kolonialen Hinterlassenschaften gewinnen. Es geht zudem der Wechselwirkung zwischen historischen Fotografien und Geschichtsbildern nach, indem es an unterschiedlichen Gebrauchsweisen einzelner Bilder variierende Geschichtsinterpretationen herausstellt und Prozesse beleuchtet, in denen historische Narrative mithilfe von Fotografien konstruiert, vermittelt und etabliert werden.

Dieses Buch versteht sich zudem als neuer, empirisch basierter Beitrag zur anhaltenden Debatte über historische Fotografien, die das koloniale Afrikabild mitprägten. Denn die Fotogeschichten zeigen, dass sich in Tansania seit Jahrzehnten Nutzungsformen etabliert haben, die eine Frage beantworten, die in Europa seit einigen Jahren für Diskussionen sorgt: In der Folge der kritischen Auseinandersetzung mit den Praktiken und Umständen, in denen während der Kolonialzeit Objekte und menschliche Überreste zusammengetragen und Körperaufzeichnungen hergestellt wurden, wird heute über einen würdevollen und angemessenen Umgang mit sensiblen Sammlungsbeständen nachgedacht. In Bezug auf Fotografien wird etwa gefragt, ob oder in welcher Form Aufnahmen gezeigt werden dürfen, die in asymmetrischen, von Zwang und Gewalt geprägten Kontexten entstanden oder deren Entstehung und frühen Verwendungen rassistische Motive anhaften.[76] Die uneingeschränkte Verfügbarkeit von Fotografien in Online-Archivdatenbanken macht die Frage noch dringlicher, wie die Bilder aus der Kolonialzeit präsentiert werden können, ohne überholte hegemoniale Strukturen und Stereotype zu reproduzieren.[77] Als Möglichkeit eines angemessenen Umgangs wird vermehrt vorgeschlagen, »to re-appropriate these images and

76 Bank: Introduction. The Life and Photographic Career of Gustav Theodor Fritsch, 1838–1927, S. 16–17. Die Frage nach dem angemessenen Umgang mit problematischen Fotografien ist sowohl von Forschenden als auch von Kuratorinnen und Archivaren thematisiert worden. Vgl. u. a. Azamede: How to use Colonial Photography in Sub-Saharan Africa for Educational and Academic Purposes; Newbury: Going and Coming Back; Berner/Hoffmann/Lange: Sensible Sammlungen; Edwards/Mead: Absent Histories and Absent Images.

77 Vgl. u. a. Kuba: Portraits of Distant Worlds, S. 124.

re-present them in newly contextualised form«.[78] Eine solche »Umwertung der Bestände«[79] ist in Tansania seit den Jahren nach der Unabhängigkeit zu beobachten. Wenn die neuen Nutzerinnen und Nutzer selbstbestimmt über die historischen Fotografien verfügen, sie dekontextualisieren, mit neuer Bedeutung aufladen und in postkoloniale Geschichtserzählungen einbinden, ist dies als eigenständiger Weg zu verstehen, wie tansanische Individuen und Gemeinschaften mit ihrer Geschichte und dem kulturellen Erbe umgehen und wie sie sie an künftige Generationen weitergeben.[80]

Vorgehen – Ansätze – Methoden

Die Beobachtung, dass Fotografien aus der Kolonialzeit in Tansania vielfältig verwendet werden, stand am Anfang der Forschungsarbeiten. Wohl weil ich mich im Rahmen der Entwicklung eines *eLearning-Tools*[81] eingehend mit historischen Fotografien aus Afrika beschäftigte, waren mir solche bei verschiedenen Aufenthalten in Tansania aufgefallen – zuerst im öffentlichen Raum, später auch in sozialen Praktiken. Was die Fotografien in diesen Verwendungen repräsentieren, entsprach allerdings nicht immer dem, was aufgrund der Forschungsliteratur und mit für problematische Bilder aus der Kolonialzeit sensibilisiertem Blick zu erwarten war: Sie zeigen nicht nur koloniale Szenen von Unterdrückung und Ausbeutung, sondern auch historische Persönlichkeiten, tansanische Städte und Landschaften oder Familienmitglieder. Während zwei mehrmonatigen Forschungsaufenthalten in den Jahren 2014 und 2015 umfasste die Suche nach historischen Fotografien und ihren

78 Bank: Introduction. The Life and Photographic Career of Gustav Theodor Fritsch, 1838–1927, S. 12.

79 Lange: Prekäre Situationen, S. 56–57.

80 Oswald Masebo betont, dass »African individuals and social communities know their own history. They treasure, value, and protect their history as their important cultural heritage«. Er richtet sich direkt an ausländische Forschende, wenn er weiter fordert: »They should understand that individuals and communities in Africa have their own ways of managing that heritage and passing it to future generations.« Masebo: A Response to Steven Feierman, S. 30.

81 Kurmann: Afrika im Fokus. Zur Verwendung historischer Fotografien in den Geschichtswissenschaften – eLearningmodul in »Ad fontes« – Eine Einführung in den Umgang mit Quellen im Archiv, https://www.adfontes.uzh.ch/tutorium/afrika-im-fokus-zur-verwendung-historischer-fotografien-in-den-geschichtswissenschaften [Stand 14.9.2020].

gegenwärtigen Gebrauchsformen dann die Besichtigung zahlreicher Museen, Nachforschungen in Bibliotheken und Archiven, Interviews mit Historikern, Geografen und Kuratorinnen, die Teilnahme an Kunstvernissagen und Touristenführungen, Besuche verschiedener Fotostudios und Gespräche mit langjährigen Freunden und zufälligen Bekanntschaften über ihre alten Aufnahmen. Die Frage nach den *picha za zamani*, den Bildern aus der Vergangenheit, beschränkte sich also nicht auf die Konsultation der Gedächtnis- und Forschungsinstitutionen, sondern setzte sich auch im privaten Raum und in ländlichen Gebieten fort, die ohne soziales Netzwerk und Sprachkenntnisse nicht einfach zugänglich sind – beides hat sich für mich im Zuge von jährlichen, meist mehrmonatigen Aufenthalten in Tansania seit 2005 stetig erweitert. Auf diese Weise entstand ein Überblick über die in Tansania öffentlich zugänglichen Bestände historischer Fotografien, zu dem auch ihre gegenwärtigen Verwendungen gehören. Nicht alle Landesteile wurden dabei gleichermaßen berücksichtigt: Insbesondere der Norden des Festlands sowie die Inselgruppe Sansibar blieben weitgehend vernachlässigt, was einzig auf die enorme geografische Ausdehnung Tansanias zurückzuführen ist. Dies bedeutet jedoch nicht, dass dort nicht auch historische Fotografien zu finden wären. Gerade für Sansibar ist vom Gegenteil auszugehen: Sowohl in den *Zanzibar National Archives* als auch in privaten Familiensammlungen gibt es Fotografien, die bis ins 19. Jahrhundert zurückreichen.[82] Sansibar blickt auf eine vom Festland recht verschiedene und weit besser erforschte, reiche und eigenständige Fototradition zurück.[83] Für manche Mitglieder der Swahili-Elite, vor allem auch für royale Frauen und Konkubinen, war die Fotografie schon seit der Etablierung der ersten Studios in den 1860er Jahren eine beliebte Form der Selbstdarstellung.[84] Nach dem Sklavereiverbot 1897 nutz-

82 Vgl. Meier: At Home in the World, S. 101.

83 Vgl. ebd.; Haney: Cameras and the Indian Ocean. Sansibar bildet auch einen der Schwerpunkte der digitalen Ausstellung *Sailors & Daughters. Early Photography and the Indian Ocean*, ein von Erin Haney kuratiertes Projekt des *Smithsonian National Museum of African Art*. Online: http://indian-ocean.africa.si.edu [Stand: 14.7.2019].

84 Das erste Fotostudio wurde 1868 vom Goaner A. C. Gomes eröffnet, bald führten Südasiaten weitere Studios auf Sansibar. Neben der Elite Sansibars gehörten insbesondere in den ersten Jahrzehnten auch die koloniale Administration sowie europäische, teilweise auch asiatische Händler zur Kundschaft, die Postkarten und andere Porträts der lokalen Bevölkerung kauften. Sansibar wurde hierbei vorwiegend als ›exotischer Ort‹ westlicher Vorstellungen evoziert, wobei der weibliche Körper für den voyeuristischen Konsum besonders begehrt war. Meier: At Home in the World; Haney: Exposures, S. 49–51; Killingray/Roberts: An Outline History of Photography in Africa to ca. 1940, S. 202; Behrend: Contesting Visibility, S. 96 ff.

te eine zunehmend diversere Klientel die neuen Freiheiten, sich individuell auszudrücken und dies bildlich festzuhalten.[85]

Von den tausenden Fotografien, die während der deutschen und britischen Kolonialzeit entstanden sind, findet die Mehrheit keine Verwendung in der postkolonialen Geschichtskultur. Einige der historischen Bilder werden jedoch von unterschiedlichen Akteuren angeeignet und umgedeutet und erleben in verschiedenen gesellschaftlichen Bereichen neue Nutzungsweisen. So visualisieren sie etwa antikoloniale Ereignisse und Akteure, die bis heute eine bedeutende Rolle im nationalistischen, landesweit etablierten Geschichtsbild einnehmen, sie dienen aber auch der Vermittlung abweichender historischer Narrative oder sind im privaten Kreis Speicher von tradierten und persönlichen Erinnerungen der Nachfahren an die Abgebildeten.

Aus einer Vielzahl von Fotografien, die sich diesen drei Bereichen zuordnen lassen, wählte ich in einem zweiten Schritt stellvertretend drei Fotografien aus, die mir auch in kolonialen Publikationen begegnet sind und deren Geschichte nachzuverfolgen möglich war. Ihr heutiger Gebrauch in Tansania steht jeweils am Anfang jeder Fotogeschichte: Im ersten Beispiel geht es um die Fotografie des militärischen Anführers Songea Mbano, die im tansanischen Nationalmuseum als ›Heldenporträt‹ den antikolonialen Widerstand visualisiert. Im Zentrum der zweiten Fotogeschichte steht die Aufnahme einer Gruppe Kriegsgefangener in Songea, die in der Ruvuma-Region in verschiedene Auslegungen des Majimaji-Kriegs eingebunden ist. In der dritten wird die Verwendung historischer Fotografien im privaten Raum untersucht: Für den tansanischen Fotografen Amini Kiwanga ist die Aufnahme seines Vaters ein besonderes Erinnerungsstück, mit dem er die Geschichte seiner Familie überliefert.

Diese drei Fotografien wurden anschließend in verschiedenen historischen Verwendungen lokalisiert und ihrer Entstehung bis in die Archive nachgespürt. Dieses Vorgehen ist an die Idee angelehnt, wonach Dinge eine Biografie haben – ein Ansatz, der in dem von Arjun Appadurai herausge-

85 Haney: Cameras and the Indian Ocean; Meier: At Home in the World. Prita Meier sieht die Porträtfotografie als Teil eines breiteren Spektrums einer *culture of things*, die von den Swahili als Selbstdarstellung kultiviert wurde. Sie argumentiert, dass mit der Fotografie vorkoloniale kulturelle Praktiken und Werte der Swahili, etwa das Kleiden und Schmücken des Körpers, als Ausdruck des merkantilen Wohlstands und der Kultiviertheit, verdinglicht werden konnten. In der Porträtfotografie seien an der ostafrikanischen Küste Swahili-Ideale des kultivierten Körpers, koloniale Körpercodes und neue formende Ideen zur individuellen Subjektivität vermischt worden.

gebenen Band *The Social Life of Things*[86] entwickelt, von Christraud Geary, Christopher Pinney und Elizabeth Edwards[87] auf die Fotografie ausgeweitet und in der Folge häufig angewendet worden ist.[88] Die Arbeiten zielen dabei nicht in erster Linie auf visuelle Aspekte oder Fragen der Repräsentation, sondern gehen davon aus, »that a thing, in our case a photograph, cannot be fully understood at one single point in its existence – for instance, perhaps, the inscription of the colonial gaze – but must be examined through the processes of its production, exchange, and consumption«.[89] Entsprechend werden die verschiedenen Stadien, Kontexte und Bedeutungen von Dingen bzw. Fotografien untersucht und mit ihnen die sozialen Beziehungen und Handlungen, in die sie eingebettet sind. Ihnen wird zugestanden, ein von der Intention des Fotografen und der Fotografierten losgelöstes ›Eigenleben‹ entwickeln zu können. Grundlegend hierbei ist die fototheoretische Position, dass nicht nur »*die* Fotografie als solche«[90] mehrere Funktionen haben kann,[91] sondern dass auch den konkreten Fotografien eine »polysemous nature, lack of fixity and context-dependent modes of making meaning« zugeschrieben werden.[92] In jedem Stadium ihrer ›Lebensgeschichte‹, so schreibt auch Geary, sind Bilder offen für Interpretationen, Neuinterpretationen und Transformationen.[93] Wie weit die Veränderung der Bedeutung durch ›biografische Bewegungen‹[94] gehen kann, wird allerdings von Forschenden un-

86 Appadurai (Hg.): The Social Life of Things. Hervorzuheben ist in diesem Band neben Appadurais Einleitung auch der Beitrag, in dem Igor Kopytoff die Anwendung des biografischen Ansatzes auf die materielle Kultur vorschlägt; Kopytoff: The Cultural Biography of Things.

87 Vgl. Pinney: Camera Indica; Edwards: Raw Histories; Geary: Life Histories of Photographs (Tagungsvortrags-Manuskript).

88 Mit historischen Fotografien aus Afrika taten dies u. a. Geary: In and Out of Focus; mehrere Beiträge der Bände: Morton/Newbury: The African Photographic Archive; und Peffer/Cameron (Hg.): Portraiture and Photography in Africa.

89 Edwards: Raw Histories, S. 13.

90 Zu den »beiden verschiedenen, aber mühsam zu trennenden Bedeutungen« der Fotografie als allgemeines Phänomen und im Sinne der einzelnen Aufnahme vgl. Geimer: Theorien der Fotografie, S. 9 ff., das Zitat S. 9.

91 Etwa zugleich eine repressive und eine nobilitierende Funktion, wie dies Allan Sekula eindrücklich herausgearbeitet hat; Sekula: The Body and the Archive. Die Position, dass die Funktionen und Bedeutungen der Fotografie als Technologie von jenen bestimmt werden, die sie verwenden, vertreten u. a. prominent: Bourdieu: Die gesellschaftliche Definition der Photographie; Tagg: The Burden of Representation.

92 Edwards: Raw Histories, S. 14.

93 Vgl. Geary: The Past in the Present, S. 213.

94 Morton: The Anthropologist as Photographer.

terschiedlich beurteilt: Während Richard Vokes und Marcus Banks etwa der Ansicht sind, bei der Verschiebung fotografischer Objekte zwischen Aufbewahrungskontexten, vor allem wenn damit auch ein Wechsel zwischen öffentlicher und privater Sphäre einhergeht, könne die vorangehende ›soziale Biografie‹ verdunkelt oder gar ausradiert werden,[95] bezeichnet Gesine Krüger die Kolonialfotografien als Palimpseste, »weil sich in ihnen viele Bedeutungen, Lesarten und Verwendungsweisen überlagern und aufschichten und nicht einfach einander ablösen«.[96]

Interessant ist die Anwendung des objektbiografischen Ansatzes auf Fotografien insbesondere deswegen, weil diese nicht nur als Objekte durch Raum und Zeit zirkulieren, sondern weil ein fotografisches Bild auch in verschiedenen materiellen Formen reproduziert werden kann, sodass es sich einfach in neue Gebrauchsformen einbinden lässt. Obwohl sich das Nachverfolgen der Geschichten einzelner Fotografien für dieses Buch als zielführend erwiesen hat, wird nachfolgend jedoch nicht von der *social biography*, vom ›Eigenleben‹, dem ›Nachleben‹ oder der ›Karriere‹ – unterschiedliche Begriffe, hinter denen ähnliche Konzepte stehen – der Bilder die Rede sein. Um die Betonung nicht auf eine wie auch immer gefasste *agency* von Fotografien zu legen, sondern auf ihre Verwendungen durch die Nutzerinnen und Nutzer, scheint mir für dieses Buch der Begriff der *Fotogeschichten* passender zu sein.

In Bezug auf die Recherchearbeiten bedeutete das Nachverfolgen der Fotogeschichten, dass nicht ein vorab festgelegter Quellenbestand behandelt wurde, sondern sich das Untersuchungsmaterial während des Forschungsprozesses definierte. Die Auswahl der besuchten Institutionen, der historischen Quellen und der Forschungsliteratur entspann sich fortlaufend, abhängig von den Verwendungen, in denen die drei ausgewählten Fotografien ausgemacht werden konnten. Die Fotogeschichten führten in unterschiedliche Regionen, Themen und zeitliche Phasen der tansanischen Geschichte seit der Kolonialzeit – und damit auch in europäische Institutionen, wo ein Teil des kolonialen Archivs aufbewahrt wird. Neben dem *Tanzania National Museum*, der *East Africana Collection*, den *Tanzania National Archives* und kleineren tansanischen Archiven, die später noch vorgestellt werden, besuchte ich auch das Archiv der Benediktiner-Abtei St. Otmarsberg im ostschweizerischen Uznach, das deutsche *Bundesarchiv* und das Archiv des *Ethnologischen Museums zu Berlin*. Hier liegen Quellen, die Aufschluss geben über

95 Vgl. Banks/Vokes: Introduction: Anthropology, Photography and the Archive, S. 339–340.

96 Krüger: Südafrika 1863 und 1993/94, S. 437.

frühe fotografische Praktiken, die Entstehung der besprochenen Fotografien und deren koloniale Verwendungsformen – und die dabei unerwartet auch neue Aspekte historisch bereits besser erforschter Bereiche beleuchten, die weit darüber hinausgehen. Dies gilt etwa für die sogenannte Ungoni-Expedition von 1897, für Praktiken und die Reichweite der kolonialen Herrschaft in peripheren Gebieten Deutsch-Ostafrikas um die Jahrhundertwende, die Hinrichtung der Majimaji-Kriegsgefangenen in Songea am 27. Februar 1906 oder die Translokation von *human remains*.

Die von den Fotogeschichten geleiteten Recherchen erforderten schließlich auch in methodischer Hinsicht eine Offenheit, da die Bilder in ganz unterschiedliche Verwendungen eingebunden sind. Die klassische Archivarbeit ergänzte Methoden der *oral history*, eingesetzt vor allem zur Ermittlung fotografischer Praktiken und gesellschaftlicher Vorstellungen von der Fotografie, und der Dinganalyse, die die Materialität der fotografischen Objekte, den Umgang mit ihnen und ihre Analyse als Bedeutungsträger umfasst.[97] In diesem Buch werden zwar die Geschichten fotografischer Bilder nachverfolgt; weil sie in den einzelnen Verwendungen jedoch immer als Objekte in einer ausgewählten materiellen Form vorliegen, die ebenfalls an ihrer Bedeutung mitwirkt, ist diese in der Untersuchung mitzudenken.[98] Im Fokus stehen, dies ist noch einmal zu betonen, nicht ästhetische und formale Kriterien oder Fragen der Repräsentation, sondern die Gebrauchsweisen der historischen Fotografien. Es geht nicht darum, die ›richtigen‹ Interpretationen zu entschlüsseln, sondern die vielfältigen Geschichten aufzuzeigen, die mit den Bildern vermittelt werden. Die Annäherung an die Fotografien erfolgt daher über einen historisch-ethnografischen Zugang, der die Perspektive und die Deutungen der gegenwärtigen und historischen Nutzerinnen und Nutzer[99] zu rekonstruieren versucht. Wenn nachfolgend die verschiedenen Funktionen und Bedeutungen der Bilder herausgearbeitet und diese dabei als Familienfotografie, Heldenporträt, anthropologische oder Missionsfotografie bezeichnet werden, bezieht sich diese Einordnung immer auf die spezifische

97 Zu den Methoden der Dinganalyse vgl. Ludwig: Materielle Kultur.

98 Zum Zusammenspiel zwischen Bild und materiellem Träger vgl. Edwards/Hart (Hg.): Photographs – Objects – Histories; Edwards: Photographs as Objects of Memory.

99 Was Betrachterinnen und Betrachter tatsächlich auf dem Bild sahen und sehen, ist wiederum eine andere Frage, die sich höchstens für den Einzelfall beantworten ließe. Analog zu Michel de Certeaus Konzeption, wonach der Text ein Resultat des Lesens ist, dass »jede Lektüre ihren Gegenstand verändert« und dass Bedeutung schließlich beim Lesen erzeugt wird, ist auch der Akt des Betrachtens zu verstehen. De Certeau: Kunst des Handelns, S. 26–28, 300.

Verwendungsweise, nie auf das fotografische Bild an sich. Die Fotografien werden erst durch den praktischen Umgang und mit spezifischen Absichten zu dem gemacht, was sie in den Verwendungen sind. Aus demselben Grund wird auch der Begriff der historischen Fotografie jenem der Kolonialfotografie vorgezogen. Die überwiegende Mehrheit der in diesem Buch analysierten Bilder entstand zwar in der Kolonialzeit, sie deswegen als Kolonialfotografien zu bezeichnen, würde aber ausschließen, dass Fotografien von Anfang an mehrere Bedeutungen haben können – auch solche, die nicht primär durch den kolonialen Kontext bestimmt sind. Oder, um eines der vielen Argumente von Christopher Morton und Darren Newbury gegen analytische Kategorisierungen wiederzugeben: »[…] the intellectual filing of images into simplified photographic genres closes down the range of possible meanings […].«[100] Die dritte Fotogeschichte zeigt etwa, dass eine Fotografie, die von Kolonialbeamten aufgenommen und in einer ethnografischen Studie publiziert worden war, für die Abgebildeten womöglich immer schon ein Familienporträt war. Dieser Argumentationslinie folgend, bezieht sich auch die Zuschreibung ›historisch‹ sodann nicht auf das Alter der Fotografien oder ihre Entstehung in einer fernen Periode der tansanischen Geschichte, sondern darauf, dass sie in Praktiken der Geschichtsvermittlung eingebunden werden.[101] Historisch sind die Fotografien deswegen, weil ihnen nachträglich, aus einer jeweils gegenwärtigen Perspektive, eine historische Bedeutsamkeit zugestanden wird.[102]

Zwei Bemerkungen zum Forschungsprozess, die innerhalb der Fotogeschichten weiter vertieft werden, sind an dieser Stelle anzubringen. Die erste betrifft die Fotografie: In dieser Studie werden nämlich nicht nur einzelne

---

100 Morton/Newbury: Introduction. Relocating the African Photographic Archive, S. 8.

101 Wie Fotografien zu historischen werden, zeigt Mirco Melone eindrücklich, wenn auch an einem ganz anderen Forschungsgegenstand. Ausgehend von einer »praxeologischen Definition von Bildbedeutung« beschreibt er am Beispiel des Bestands einer Bildagentur die Geschichtswerdung von Pressefotografien und -archiven, d. h. ihre »Transformation vom Gebrauchsgut zum historischen Archiv«. Hier sind es insbesondere institutionelle und archivarische Praktiken, die »dafür sorgten, dass die alten Pressebilder und mitunter ganze Fotoarchivbestände seit den 1980er-Jahren zu historischen wurden, als sie in den Fotoarchiven der Bildanbieter als solche wahrgenommen und aufbereitet wurden«. Melone: Zwischen Bilderlast und Bilderschatz, S. 11, 23 ff.

102 Beat Wyss bemerkt diesbezüglich, dass ein Geschehen zu Geschichte wird, »wenn es sich auf ein aktuelles Erkenntnisinteresse beziehen lässt. Der historische Erkenntniswert ist das Resultat einer perspektivischen Verschränkung zwischen einem Faktum aus der Vergangenheit und dem gegenwärtigen Subjekt, das zurückblickt«. Wyss: Vasari, der Etrusker, S. 94.

fotografische Bilder und die konkreten Objekte, als die sie in Tansania verwendet werden, untersucht, sondern die Fotografie ist dabei auch Arbeitsinstrument und methodisches Werkzeug. Mit der eigenen Kamera lichtete ich die Fotografien – wann immer möglich – in ihren Verwendungen ab und legte ein Archiv an, das am Ende der Recherchearbeiten mehrere hundert digitale Bilder umfasste. Um ›in Besitz‹ der Bilder zu gelangen, wandte ich also gerade das Abfotografieren an, das ich als zentrale Aneignungsstrategie herausstelle. Ich überführte die Bilder in digitale Dateien, um sie verwalten, ordnen und wiederfinden zu können. Als methodisches Hilfsmittel diente die Fotografie bei Gesprächen mit Tansanierinnen und Tansaniern, die mir ihre privaten Bilder zeigten. Fotografien erleichtern und intensivieren soziale Interaktionen, wenn sie gemeinsam betrachtet oder ausgetauscht werden; dasselbe gilt für das in Tansania so beliebte gemeinsame Posieren vor der Smartphone-Kamera.

Die zweite, mit der ersten eng verbundene Bemerkung bezieht sich auf die eigene Rolle im Forschungsprozess. Die Mitwirkung der Forscherin ist in der Analyse mitzudenken, da ich als Betrachterin der Fotografie und als Gesprächspartnerin unweigerlich in die Verwendung involviert bin. Darüber hinaus bleibt diese Forschung auch für die Geschichte der untersuchten Fotografien nicht folgenlos, denn »researchers are also creating new meanings as they intervene in the lives of photographs and set them on new paths of circulation«.[103] So bedeuten meine Beschäftigung mit einem Bild und die erneute Reproduktion durch meine Kamera letztlich eine weitere Etappe in den Fotogeschichten, da die Bilder so zum wissenschaftlichen Untersuchungsgegenstand geworden sind. Und sollte dieses Buch in Tansania rezipiert werden, sind schließlich wiederum neue, veränderte Nutzungsweisen denkbar.

Sind die verschiedenen Verwendungen einer Fotografie einmal lokalisiert, bleibt schließlich zu klären, wie diese fassbar gemacht und beschrieben werden können. Zirkulation, Aufladung und Umdeutung – die von Gesine Krüger vorgeschlagenen Denkhilfen erwiesen sich als hilfreich »bei der Frage, was Fotografien tun und was mit ihnen getan wird, wie sie sich gleichsam durch Raum und Zeit bewegen und dabei verändern«.[104] Erweitert werden

---

103 Morton/Newbury: Introduction. Relocating the African Photographic Archive, S. 2.

104 Krüger: Zirkulation, Umdeutung, Aufladung, S. 3. *Zirkulation, Aneignung, Umdeutung. Kolonialfotografie im postkolonialen Kontext* war denn auch der Arbeitstitel meines Dissertationsprojekts, das von Gesine Krüger betreut und im Rahmen des Nationalen Forschungsschwerpunkts (NFS) *Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen. Historische Perspektiven* gefördert worden ist.

die Begriffe durch jenen der Aneignung, weil sich mit diesem die vielfältigen Praktiken individueller Akteure untersuchen lassen, die die vorgegebenen Fotografien neu verwenden.[105] Aneignung wird hier im Sinne Michel de Certeaus als Taktik[106] verstanden, »ein Handeln aus Berechnung, das durch das Fehlen von etwas Eigenem bestimmt ist«.[107] De Certeau interessiert sich für die »Umgangsweisen mit den Produkten« – und mit Gesetzen, Praktiken oder Vorstellungen –, »die von einer herrschenden ökonomischen Ordnung aufgezwungen werden«,[108] und für das, was bei diesem Gebrauch »fabriziert« wird.[109] Er sieht die Produkte, im Fall dieser Studie sind es Fotografien, nicht als »Gegebenheiten […], sondern als ein Repertoire, mit dessen Hilfe die Verbraucher dieser Waren ihre eigenen Handlungen ausführen«.[110] Während die Tansanierinnen und Tansanier zwar mit den vorgefundenen Fotografien aus der Kolonialzeit auskommen müssen, sind sie in Bezug auf die Verwendungen in gewisser Weise autonom. Ihnen bleibt der »Spielraum des Gebrauchs«,[111] ein Handlungsrepertoire, wobei sie im Umgang mit dem Vorgefundenen etwas Neues schaffen können und so selbst zu Produzentinnen und Produzenten werden. Das verändernde, produktive Moment hebt auch Alf Lüdtke in seiner Präzisierung der Aneignung hervor. Die Menschen würden nicht einfach »den Codes jener Diskurse und Repräsentationen von Bedeutung und Wirklichkeit folgen, die sie vorfinden. Oder genauer: sie nutzen diese Bilder, Wörter und Grammatiken, variieren sie zugleich je von neuem.«[112] Dabei, so fährt Lüdtke fort, »verändern die Akteure jene scheinbar so nachdrücklich fixierten Wirklichkeiten der Dinge und ›Verhältnisse‹ […]. Zugleich variieren und ›überschreiben‹ sie die Weisen der Wahr-

105 Wie mit dem Begriff der Aneignung »die individuelle Auseinandersetzung historischer Akteure mit denen ihnen vorgegebenen Verhältnissen« thematisiert werden kann, erläutert Füssel: Die Kunst der Schwachen, S. 9.

106 Eine Taktik, »eine Kunst des Schwachen«, wird in einem vorgegebenen Handlungsraum vollzogen, der von einer »fremden Gewalt« organisiert ist. Ihr entgegen steht in de Certeaus Konzept die Strategie, »die Berechnung (oder Manipulation) von Kräfteverhältnissen, die in dem Moment möglich wird, wenn ein mit Willen und Macht versehenes Subjekt (ein Unternehmen, eine Armee, eine Stadt oder eine wissenschaftliche Institution) ausmachbar ist«. De Certeau: Kunst des Handelns, S. 23–25, 87–92.

107 Ebd., S. 89.

108 Ebd., S. 13, 81.

109 Ebd., S. 13.

110 Ebd., S. 79–80.

111 Ebd., S. 82.

112 Lüdtke: Geschichte und Eigensinn, S. 146.

nehmung von Welt und Geschichte in ihren Köpfen.«[113] Die Aneignungspraktiken werden sichtbar, wenn in den drei Fotogeschichten praxeologisch nachvollzogen wird, wie Fotografien aus einem Verwendungskontext in einen anderen überführt werden: Sie werden abfotografiert, gescannt und kopiert, materiell verwandelt, mit neuen Bildlegenden oder mündlichen Erzählungen umgeben und in veränderte mediale Umgebungen eingefügt. Wenn Tansanierinnen und Tansanier die vorgefundenen Fotografien nicht in der von den – meist kolonialen – Produzenten vorgesehenen Weise verwenden, sie im Gebrauch verändern und aus ihnen etwas anderes machen, lassen sich hierin auch widerständige Praktiken und subversive Handlungen erkennen – oder, um eine Formulierung de Certeaus aufzunehmen: Sie unterwandern die Fotografien sozusagen von innen her.[114]

Die Handlungsmacht der neuen Nutzerinnen und Nutzer zeigt sich insbesondere, wenn die Bilder ungeachtet der Absicht des Fotografen mit neuer Bedeutung aufgeladen werden. Aus diesem Grund und weil sich in den wechselnden Bedeutungen vielfältige Geschichtsbilder widerspiegeln, stehen die Umdeutungen, um auf Krügers Denkhilfen zurückzukommen, im Fokus der Fotogeschichten. Fotografien zirkulieren, gelangen in veränderte politische, gesellschaftliche und institutionelle Kontexte, in denen sie angeeignet und mit Bedeutungen versehen werden, »die sie zum Zeitpunkt der Aufnahme noch nicht hatten, noch nicht haben konnten«.[115] Umdeutungen werden sichtbar, indem Fotografien in verschiedenen Verwendungen betrachtet und historisch eingeordnet werden. Der Perspektive des fotografischen Konstruktivismus folgend, werden die wechselnden, von außen zugeschriebenen Funktionen und Bedeutungen der ausgewählten Bilder untersucht und in den sozialen, kulturellen und historischen Grenzen ihrer Gültigkeit erkennbar gemacht.[116] Fotografien, dies zeigt sich in den verschiedenen Ge-

113 Ebd., S. 146.

114 Vgl. de Certeau: Kunst des Handelns, S. 81.

115 Krüger: Südafrika 1863 und 1993/94, S. 427. Krüger geht davon aus, »dass die unterschiedlichen Rahmungen, Bedeutungsverschiebungen und Überschreibungen der Fotografie ihre früheren Bedeutungsschichten nicht völlig auslöschen, sondern dass diese weiterhin mitgeführt werden«, und bezeichnet sie deswegen als Palimpsest. Ebd., S. 429, 437.

116 Die zentralen theoretischen Positionen des fotografischen Konstruktivismus und was aus der Annahme folgt, die Fotografie habe keine Identität, keine Eigenschaften und keine Bedeutung außerhalb der Praktiken, Institutionen und Beziehungen, in deren Zusammenwirken sie erst entsteht, hat Peter Geimer anschaulich zusammengefasst; Geimer: Theorien der Fotografie, S. 70–111.

brauchsweisen ein und derselben Aufnahme deutlich, erhalten ihre spezifische Bedeutung innerhalb der historisch-medialen Konstellation,[117] in die sie eingebunden sind und an der sie als Medium zugleich mitwirken. Daher richtet sich der Blick jeweils auf die verschiedenen Elemente, die sich in den Konstellationen räumlich und zeitlich verdichten und interagieren. Hierzu gehören die mündlich oder über Bildlegenden und das weitere textliche Umfeld vermittelte Geschichte, die sozialen Handlungen und institutionellen Praktiken, in die die Fotografien eingebunden sind, ebenso wie ihre physischen Eigenschaften, die Positionierung zu anderen Medien, die Inszenierung und der weitere Präsentationsrahmen oder der Aufbewahrungsort und schließlich die Funktion und die Eigenschaften, die der Fotografie als Medium zugeschrieben werden.

Die Analyse der Verwendungsgeschichten kann schließlich nicht ohne den Blick auf die im objektbiografischen Ansatz angelegte und in dieser Einleitung bereits mehrfach angesprochene Zirkulation auskommen. Nur wenn Fotografien zirkulieren, gelangen sie in veränderte Kontexte, in denen sie angeeignet und mit neuer Bedeutung versehen werden. Zirkulation meint in diesem Buch jedoch nicht nur die Verschiebung in Zeit und Raum, sondern schließt auch andere Bewegungen mit ein, etwa den Wechsel zwischen der öffentlichen, privaten, wissenschaftlichen und anderen Sphären oder mediale und materielle Verwandlungen. Dabei sind es sowohl die fotografischen Objekte, die sich bewegen – sie werden verschenkt, verschickt oder archiviert –, als auch die fotografischen Bilder, indem sie reproduziert werden. »Since the image is solid, but also infinitely reproducible, possibilities for reframing and restructuring within it are endless«[118] – Erin Haney spricht hier nicht nur die Möglichkeit der unbegrenzten Vervielfältigung der Bilder an, sondern auch das Einfügen in neue Gebrauchsformen, die die Zirkulation wiederum intensiviert. Voraussetzung hierfür ist, dies wird sich in den Fotogeschichten deutlich zeigen, dass eine Fotografie in verschiedene mediale und materielle Erscheinungsformen überführt werden kann: Aus Abbildungen in Büchern werden fotografische Abzüge, aus Katalogisaten werden großformatige Ausstellungsobjekte, aus analogen Fotografien werden digita-

117 Zur Geschichte des Begriffs »Konstellation« und dazu, was eine »konstellative Geschichte des Medialen«, d. h. eine Medien- und Medialitätsgeschichte, die Konstellationen in den Blick nimmt, im Vergleich zu traditionellen Mediengeschichten leisten kann, vgl. Kiening: Einleitung. Medialität, S. 9–16.

118 Haney: If these Walls Could Talk. Exploring the Dynamic Archive through Ghanaian Portraiture, S. 169.

le Bilder. Nicht selten ist die Fotografie – als Reproduktionstechnik – dabei selbst Instrument, um die Bilder aus den bisherigen Verwendungen herauszulösen: Mit dem Abfotografieren, auch Reprofotografieren[119] genannt, werden konkrete Fotografien zu mobilen Bildern gemacht, die sich neu ordnen und in neue Umgebungen einfügen lassen.[120] Durch das Bewegen der Bilder – in den verschiedenen genannten Dimensionen verstanden – entstehen neue Fotografien: Die Nutzerinnen und Nutzer werden also sozusagen selbst zu Fotoproduzentinnen und -produzenten.[121]

Aneignung, Umdeutung und Zirkulation sind in dieser Studie die Schlüsselbegriffe, wobei sich gezeigt hat, dass sie als Elemente eines gemeinsamen Prozesses verwoben sind, ineinandergreifen und sich gegenseitig bedingen. Mit der medialen Aneignung, dem Zuschreiben neuer Bedeutungen und der anhaltenden Nutzung sind aus den Kolonialfotografien inzwischen Bilder der tansanischen Geschichte geworden.

Drei Fotogeschichten

Den empirischen Teil bilden die Geschichten dreier Fotografien, d.h. ihre gegenwärtigen und historischen Verwendungen sowie ihre Entstehungsgeschichte. Die heutigen Gebrauchsweisen, die jeweils Ausgangspunkt der Fo-

---

119 Die Reprofotografie ist eine Technik zur Reproduktion zweidimensionaler Vorlagen, etwa Gemälde, Skizzen, Fotografien oder Buchseiten. Sie ist darauf angelegt, dass die Reproduktion dem Original möglichst genau entspricht. Abfotografieren ist in diesem Buch jedoch meist der passendere Begriff, da in den beobachteten Fällen nicht die hochwertige Wiedergabe im Vordergrund steht, sondern die Verfügbarmachung des Bildes.

120 Ähnliches beobachtet Anke te Heesen an einem ganz anderen Objekt: Sie beschreibt Zeitungsartikel als »mobile Verkehrsobjekte«, die sich ihrer jeweiligen Umgebung anpassen. Sie werden »aus der Zeitung gelöst, dekontextualisiert, und in einen neuen Zusammenhang überführt« und werden so beispielsweise Teil von wissenschaftlichen Sammlungen oder Rezeptbüchern. Mit dem Ausschneiden der Artikel aus der Zeitung – das Abfotografieren kann analog verstanden werden – entsteht dabei eine neue Autorschaft, mit der Zusammenstellung neuer Textkörper ein neues Erzeugnis: »Der ausschneidende Mensch war deshalb Autor und Hersteller in einem.« Te Heesen: Verkehrsformen der Objekte, S. 57–58, 61.

121 Susanne Regener beschreibt Ähnliches am Beispiel von »Medienamateuren«, wenn diese etwa ihre privaten Erzeugnisse im digitalen Raum veröffentlichen oder ihre früher nur im privaten Rahmen gezeigten Fotografien zu historischen Dokumenten werden. Vgl. u.a. Regener: Medienamateure; dies.: Medienamateure im digitalen Zeitalter.

togeschichten sind, spielen sich auf unterschiedlichen Ebenen ab und rücken dabei verschiedene Perspektiven auf die Geschichte in den Blick. In der ersten Fotogeschichte steht das auf nationaler Ebene vermittelte Geschichtsbild zum antikolonialen Widerstand im Zentrum, in der zweiten sind es mehrere, verschieden akzentuierte und sich teilweise widersprechende Auslegungen eines historischen Ereignisses im Majimaji-Krieg, die in der Ruvuma-Region innerhalb von Gemeinschaften zu finden sind, und in der dritten Fotogeschichte geht es um Erinnerungen und Geschichten, die im privaten Rahmen überliefert werden. An den drei ausgewählten Fotogeschichten lässt sich nicht nur die Pluralität bestehender historischer Bilder und Narrative zeigen, sondern es wird auch deutlich, dass historische Fotografien auf allen drei Ebenen – im Rahmen der nationalen Geschichtskultur, von Gemeinschaften sowie von Familien und Individuen – angeeignet, umgedeutet und neu verwendet werden.

Die erste Fotogeschichte steht exemplarisch für die vielen kolonialen Fotografien, die nach der tansanischen Unabhängigkeit im Rahmen der Ausarbeitung und Etablierung eines neuen Geschichtsbildes zu antikolonialen Bildern wurden. Im Mittelpunkt steht das landesweit bekannte fotografische Porträt Songea Mbanos. In seinen aktuellen Gebrauchsweisen zeigt es einen mächtigen militärischen Führer und Widerstandskämpfer gegen die deutsche Kolonialherrschaft. Ausgehend von ihrer Inszenierung als ›Heldenporträt‹ in der Ausstellung zur Landesgeschichte im tansanischen Nationalmuseum wird untersucht, wie diese Bedeutung der Fotografie Ende der 1960er Jahre zugeschrieben wurde und sich bis heute verfestigt hat. Im Zuge der Nationalstaatsbildung richtete sich das Nationalmuseum neu aus, konzipierte seine historische Sammlung neu und baute hierzu auch das Bildarchiv aus. Dabei wurden Fotografien, vor allem solche aus der Kolonialzeit, medial angeeignet und in einem Katalog zusammengeführt, geordnet und neu beschriftet. An den Praktiken des Museums lässt sich veranschaulichen, wie Songea Mbanos Porträt und hunderte weitere Aufnahmen bei ihrer Musealisierung aus dem kolonialen Verwendungskontext herausgelöst und mit historischer Bedeutung aufgeladen wurden, sodass sie sich ins neue Geschichtsbild des unabhängigen Tansania einfügen ließen.

Wie tiefgreifend die Umdeutung von Songea Mbanos Porträt war, zeigt sich, wenn im zweiten Teil die Erstpublikation der Fotografie analysiert wird. In einem wissenschaftlichen Atlas aus dem Jahr 1902 war sie als Arbeitsobjekt zur Erforschung der *Physischen Anthropologie der Nord-Nyassaländer* präsentiert worden, wobei Songea Mbano eine ganze Gruppe von Menschen –

die Ngoni-Gesellschaft – repräsentieren sollte. Diese aus heutiger Sicht befremdliche Bedeutung lässt sich nur in der spezifischen historisch-medialen Konstellation entschlüsseln, in die die Aufnahme eingebunden war. Heute, da sie von dieser Umgebung losgelöst ist, ist die rassistische Komponente nicht mehr erkennbar. Trotz ihrer breiten und anhaltenden Verwendung blieb bislang unbekannt, wann und unter welchen Umständen die Fotografie entstanden ist. Die Frage nach dem Aufnahmekontext führt noch weiter zurück in die Vergangenheit, ins Jahr 1897, als die politische und militärische Elite der Njelu-Ngoni sich mit einer deutschen Kolonialtruppe konfrontiert sah. Die eingehende Untersuchung der machtpolitischen Auseinandersetzung in Ungoni sowie der Intention des Fotografen Friedrich Fülleborn und seiner fotografischen Praktiken auf militärischen Expeditionen lässt den Schluss zu, dass Songea Mbano während seiner Gefangenschaft im deutschen Lager fotografiert wurde.

Songea Mbanos Porträt ist eines von vielen Bildern, die einen diachronen Bedeutungswandel erfahren haben, in dem die Unabhängigkeit einen markanten Wendepunkt darstellt. Aufgrund der vorhandenen Archivquellen sowohl zum Aufnahmekontext wie auch zur Umdeutung im Nationalmuseum lässt sich an seiner Verwendungsgeschichte der veränderte Blick auf historische Akteure der tansanischen Geschichte exemplarisch nachverfolgen. An diesem Porträt lässt sich zugleich aufzeigen, wie Fotografien gebraucht werden, um Geschichte im Museum zu vermitteln. In der detaillierten Betrachtung der praxeologischen Schritte beim Musealisieren genauso wie der Elemente, die im anthropologischen Atlas zusammenspielen, wird deutlich, wie Bedeutung in medialen Konstellationen konstruiert wird – und dass diese entsprechend auch wieder aufgelöst werden kann. Die Geschichte dieses Porträts ist ein Beispiel dafür, wie auf nationaler Ebene und im größeren Kontext der Nationalstaatsbildung Fotografien aus der Kolonialzeit angeeignet wurden, um mit ihnen die neu entwickelten Geschichtsbilder zu vermitteln.

Fotografien werden in Tansania aber auch in der Vermittlung von historischen Narrativen verwendet, die von diesem etablierten Geschichtsbild abweichen, wie sich in der synchronen Nutzung eines Bildes besonders gut verdeutlichen lässt. Anders als die vorangehende und die nachfolgende Fotogeschichte geht die zweite nicht von *einer* aktuellen Gebrauchsweise einer bestimmten Aufnahme aus, sondern von *mehreren*. Anhand einer Fotografie, die gefangene Kriegsführer in Songea kurz vor ihrer Hinrichtung am 27. Februar 1906 zeigt, lassen sich verschiedene Auslegungen des Majima-

ji-Kriegs nachzeichnen. Dieser Krieg, in dem von 1905 bis 1907 weite Teile der Bevölkerung im Südwesten des heutigen Tansania Widerstand gegen die deutsche Kolonialherrschaft leisteten, ist seit seinem Beginn unterschiedlich interpretiert und dargestellt worden und wird bis heute von verschiedenen Seiten mit spezifischen politischen und gesellschaftlichen Interessen instrumentalisiert. Die Fotografie durchläuft diese verschiedenen Perspektiven auf den Krieg in Ruvuma, einer Region, in der die Majimaji-Erinnerungskultur besonders ausgeprägt ist. Wenn ihre Verwendungen nachfolgend diskutiert werden, wird die Aufnahme immer wieder auch in Beziehung zu anderen Majimaji-Fotografien gesetzt. Ausgangspunkt der Fotogeschichte bilden das Kriegsnarrativ im offiziellen Gedenken sowie mehr oder weniger stark abweichende Auslegungen des Kriegs innerhalb von Gruppen und Gemeinschaften auf regionaler Ebene. Mit einem fotografischen Bild, das zeigt sich auch hier, können verschiedenen Geschichten vermittelt werden – Geschichten, die zugleich die Bedeutung der Fotografie festlegen. Die Fotografie der Majimaji-Kriegsgefangenen aus Songea eignet sich aus zwei Gründen besonders gut als Untersuchungsobjekt: Zum einen lässt sich an ihrer gleichzeitigen Mehrdeutigkeit ausführen, dass die Geschichtsbilder in Tansania vielfältig sind und teilweise in Widerspruch zueinander stehen. Zum anderen ist sie ein Beispiel dafür, dass sich die Umwertung des materiellen Erbes aus der Kolonialzeit nicht allein auf nationale Institutionen und Akteure beschränkt.

Die sechs untersuchten Gebrauchsweisen des Bildes in der Vergangenheit und in der Gegenwart stimmen bezüglich der Identität der Abgebildeten sowie des Aufnahmedatums und -orts überein. Der Blick auf den weiteren Entstehungskontext und die unmittelbare fotografische Begegnung bestätigt diese Einordnung: Der Benediktiner-Missionar Johannes Häfliger hat diese Aufnahme im Gefängnis von Songea gemacht, als er Zugang zu den zum Tode verurteilten Kriegsführern hatte, um ihnen seelischen Beistand zu leisten und um sie zu taufen. Dennoch variiert die Bedeutung der Fotografie je nach Perspektive und Auslegung der historischen Ereignisse. In den Verwendungen im missionarischen Kontext während und kurz nach dem Krieg war die Fotografie von einer christlichen Erzählung über Bekehrung und Erlösung umgeben und zeigte die Abgebildeten im Zusammenhang mit ihrer Taufe. Erst in den 1980er Jahren, nach einer langen Zeit, während der die Aufnahme keine Beachtung gefunden, der Majimaji-Krieg aber eine grundlegende Neubewertung erlebt hatte, wurde sie zu einem Symbol der Massenhinrichtungen und der Eliminierung der Ngoni-Elite. Herausgelöst aus dem missionarischen Umfeld und gekoppelt an den 27. Februar 1906, wur-

de die Fotografie nicht nur umgedeutet, sondern sowohl das fotografische Bild als auch das historische Ereignis haben beide an Bedeutung gewonnen: Die Massenhinrichtungen sind heute das zentrale Ereignis im regionalen Kriegsgedenken und die Fotografie gehört zu den bekanntesten Aufnahmen aus der deutschen Kolonialzeit.

Historische Narrative und persönliche Geschichten werden auch innerhalb von Familien überliefert. Fotografien sind dabei beliebte Medien, die Erinnerungen speichern oder stabilisieren und Erzählströme auslösen, wie die dritte Fotogeschichte exemplarisch zeigt. Hier geht es um ein fotografisches Erinnerungsstück Amini Kiwangas, der in der südzentraltansanischen Kleinstadt Mang'ula selbst ein kleines Fotostudio betreibt und eine bemerkenswerte Sammlung von Familienfotografien besitzt. Diese Aufnahme stammt aus den frühen 1930er Jahren und zeigt seinen Vater als Kleinkind mit dessen Mutter und weiteren Ehefrauen und Kindern seines Großvaters. Ausgehend von dieser Fotografie erzählte mir Kiwanga die Geschichte seiner Familie, vor allem jene seines Vaters und seines Großvaters Towegale Kiwanga, der zum Zeitpunkt der Aufnahme die Manga-Bena-Gesellschaft des Kilombero Valley regierte. Amini Kiwangas Familienfotografie und seine Tätigkeiten als Fotograf sind Ausgangspunkte, um fotografische Praktiken in ländlichen Regionen Tansanias zu beschreiben: sowohl den privaten Umgang mit *picha za zamani* – alten Bildern – als auch die gesellschaftlichen Anwendungen der Fotografie.

In einer ganz anderen medialen Konstellation fand Kiwanga die Aufnahme vor, als er sie im Buch *Ubena of the Rivers* entdeckte. In dieser ethnografischen Studie aus dem Jahr 1935 illustriert sie die Ausführungen zur Kindersterblichkeit in der Manga-Bena-Gesellschaft. Arthur Culwick, der in den 1930er Jahren als Kolonialbeamter den Ulanga District verwaltete, und seine Ehefrau Geraldine Culwick, eine ausgebildete Anthropologin, verfassten die Studie in enger Zusammenarbeit mit Towegale Kiwanga. Zu verorten ist die Studie in der Phase der Etablierung der *indirect rule* im britisch verwalteten Tanganyika, die mit der Konstruktion sogenannter *tribes* einherging. Sie ist Ergebnis des Auftrags an die Kolonialbeamten, mithilfe der Ethnografie die Bevölkerung ihrer Verwaltungsgebiete in *tribes* einzuteilen und auf der Grundlage ihrer Geschichte und Genealogie *chiefs* zu identifizieren und zu legitimieren, über die die intermediäre Herrschaft ausgeübt werden sollte. Die Analyse des Buchs und seiner Fotografien wird zeigen, dass *Ubena of the Rivers* als Porträt der royalen Manga-Bena-Familie zu verstehen ist, deren politische Position innerhalb der Region damit gestärkt wurde.

Die mediale Konstellation, in die die Aufnahme hier eingebettet ist, blieb unberücksichtigt, als Amini Kiwanga sie aus diesem Buch abfotografierte. Er richtete den Fokus seiner Digitalkamera ausschließlich auf das fotografische Bild. Anschließend ließ er Abzüge herstellen, die er auch seinen Verwandten schenkte. Wenn genauer betrachtet wird, wie Kiwanga die Aufnahme aus dem kolonialen Verwendungszusammenhang herausgelöst und mit seiner Familiengeschichte umgeben hat, zeigen sich im Vergleich zur ethnografischen Studie der Culwicks Verschiebungen auf verschiedenen Ebenen: Die Fotografie wechselt von der öffentlichen in die private Sphäre, ist einmal von ethnografischen Beschreibungen, einmal von mündlich überlieferten Erinnerungen und persönlichen Geschichten umgeben und verändert bei der Transformation mehrfach ihre materielle Form. In diesen Verschiebungen wird deutlich, dass Kiwanga auf einer materiellen Ebene ein fotografisches Bild zu seinem eigenen gemacht hat, das von Anfang an zugleich eine Kolonialfotografie und – aus der Perspektive der Abgebildeten – eine Familienfotografie war.

Dieser kurze Überblick über die drei Fotogeschichten verdeutlicht, dass historische Fotografien nicht nur gegenwärtig auf verschiedenen gesellschaftlichen Ebenen und mit unterschiedlichen Motiven angeeignet, umgedeutet und in die postkoloniale tansanische Geschichtskultur eingebunden werden, sondern dass auch ihre Entstehungs- und frühen Verwendungskontexte vielseitig sind. Aufgenommen wurden die drei zentralen Bilder von einem Forschungsreisenden, einem Missionar sowie einem Kolonialbeamten und dessen Ehefrau, wobei ihre Absichten jeweils wiederum mehrdimensional waren; genutzt wurden sie zu kolonialen Zwecken in unterschiedlichen Anwendungsbereichen. Die Geschichten der ausgewählten Bilder eignen sich daher auch, um die Vielfalt der fotografischen Praktiken seit der Kolonialzeit abzubilden und so einen Einblick in die Fotografiegeschichte Tansanias zu vermitteln.

Speicher historischer Fotografien: tansanische Fotoarchive und Kolonialliteratur

In tansanischen Archiven sind nur wenige fotografische Objekte überliefert, die ins 19. oder frühe 20. Jahrhundert zurückreichen. Diese Situation unterscheidet sich nicht von jener in den meisten afrikanischen Staaten. Wenn

die fotografischen Negative und frühen Abzüge überhaupt erhalten geblieben sind, befinden sie sich größtenteils in Sammlungen außerhalb des Kontinents.[122] Mit den in den letzten Jahrzehnten intensivierten Bemühungen, die Bilder zu digitalisieren und über Online-Datenbanken verfügbar zu machen, sind sie nun immerhin vermehrt auch in Tansania einseh- und teilweise auch nutzbar.

Wenig ergiebig war denn auch etwa die Suche nach Negativen und alten Abzügen im Hauptsitz der *Tanzania National Archives* in Dar es Salaam:[123] Ein eigentliches Fotoarchiv, in dem die fotografischen Bestände gebündelt und erschlossen wären, gibt es hier nicht. Einzig zwei orangefarbene Boxen der Firma Agfa enthalten insgesamt 209 Fotografien mit heterogenen Bildmotiven aus der deutschen Kolonialzeit, die alle dasselbe postkartenartige Format aufweisen. Es handelt sich hierbei um Reproduktionen aus dem deutschen *Bundesarchiv*, wie aus den Stempeln und den auf Deutsch verfassten Bildaufschriften auf den Rückseiten zu folgern ist. Weitere Informationen über die Zusammenstellung und die Herkunft der Fotografien sind jedoch nicht vorhanden. Einzelne Abzüge gibt es zudem innerhalb von Archivakten, zum Beispiel in einigen der *District Books*, also regionalen Berichten, die von britischen Kolonialbeamten verfasst wurden und Begebenheiten und Entwicklungen in den Distrikten dokumentieren. Lose in einer Schachtel und ohne weitere Dokumentation werden schließlich auch Fotografien aus den Jahren rund um die Unabhängigkeit Tansanias aufbewahrt.

Teilweise dieselben und viele weitere Abzüge dieser Art finden sich auch in der *National Central Library.* Es handelt sich dem Aufdruck des *Information Office* zufolge um »Official Photographs«. Die Regierung des unabhängigen Tansania – bzw. damals noch Tanganyika – verfolgte zu Beginn der 1960er Jahre eine ausgeprägte, bislang allerdings historisch nicht untersuchte visuelle Strategie und entwickelte eine eigentliche »iconography of independence«.[124] Symbolträchtige Bilder zeigen insbesondere Julius Nyerere, den ersten und bis heute verehrten Präsidenten des unabhängigen Staates,

122 Vgl. Haney/Schneider: Beyond the »African« Archive Paradigm, S. 312–313.

123 Hier liegen fast alle Akten aus der deutschen und britischen Kolonialzeit sowie die Mehrheit derjenigen der Zentralregierung des unabhängigen Tansania. Das Archiv umfasst des Weiteren regionale Abteilungen in Mbeya, Mwanza, Arusha, Dodoma, Tanga und Singida. Einen Überblick über die Bestände und die Geschichte des Archivs bieten Schneider: The Tanzania National Archives; Wright: The Tanganyika Archives. Für die Bestände aus der deutschen Kolonialzeit vgl. The United Republic of Tanzania, National Archives of Tanzania (Hg.): Guide to the German Records, Bde. I–II.

124 Vokes/Newbury: Editorial. Photography and African futures, S. 2–3.

wie er etwa – getragen von einer jubelnden Menschenmenge – ein Plakat mit der Aufschrift »Complete Independence 1961« in die Höhe hält oder wie er 1964 Erde vom Festland Tanganyikas und von der Inselgruppe Sansibar zusammenschüttet, um ihre Vereinigung zur Republik Tansania rituell darzustellen. Solche Bilder spielten eine zentrale Rolle in »the project of imagining African futures« und formten die politischen Schlüsselemotionen jener Zeit mit.[125] In Tansania erweist sich diese visuelle Strategie als äußerst nachhaltig: Im öffentlichen Raum sind die Fotografien noch immer sehr präsent, sie finden sich in vielen Verwaltungsgebäuden, in Schulbüchern und werden anlässlich von Jubiläen in Gedenkpublikationen[126] oder großformatig auf Plakaten in den Straßen Dar es Salaams gezeigt.[127] Auch wenn eine vertiefte Auseinandersetzung mit diesen Bildern lohnenswert wäre, blieben sie in diesem Buch ausgeklammert, da im Mittelpunkt Fotografien stehen, die in der Kolonialzeit entstanden und seither unterschiedlich gebraucht werden.

Etwas anders präsentiert sich die Lage im *Tanzania National Museum* in Dar es Salaam. Hier finden sich, wenn auch ohne konserviert, fachgerecht gelagert oder auf Anhieb auffindbar zu sein,[128] einzelne Abzüge und drei Fotoalben[129] aus der deutschen Kolonialzeit sowie ein großer Bestand an Negativen aller Art. Es handelt sich in Liam Buckleys Sinne um »objects of love and decay«, um unvollständige, schmutzige, unzureichend erschlossene und beschädigte Objekte, wobei die Sorge um ihren Zerfall in erster Linie ein Dis-

125 Vgl. ebd., S. 2, 4.

126 Fotografien aus der Zeit der Unabhängigkeit finden sich etwa zusammengestellt in den folgenden von der Regierung herausgegebenen Fotobüchern: Tanzania, Ofisi ya Rais (Hg.): Taarifa ya Miaka 50 ya Uhuru wa Tanzania Bara, 1961–2011; Jamhuri ya Muungano wa Tanzania (Hg.): Muungano wa Tanganyika na Zanzibar.

127 Anlässlich des 50-jährigen Jubiläums wurden 2014 großformatige Plakate mit verschiedenen Fotografien der offiziellen Vereinigung Tanganyikas und Sansibars in der Bibi Titi Mohammed Road in Dar es Salaam aufgehängt und die Zusammengehörigkeit von neuem propagiert.

128 Ein Teil dieser fotografischen Objekte aus der Kolonialzeit ist zwar in den Fotokatalog des Museums eingebunden, weil dieser aber nur nach Themen durchsuchbar ist und mehrere tausend Bilder verzeichnet, ist es kaum möglich, einen vollständigen Überblick zu erhalten. Ein weiteres Problem besteht darin, dass viele der verzeichneten Objekte nicht erhalten geblieben oder nicht auffindbar sind.

129 Vermutlich werden oder wurden noch weitere Alben in den Archivräumen des Museums aufbewahrt. In den Akquisitionsbüchern sind weitere Alben aufgeführt, bei der – teilweise recht abenteuerlichen – Suche in den Lagerräumen konnten allerdings nur drei gefunden werden.

kurs unter Liebhabern ist.[130] Weil dieses fotografische Material bislang kaum Aufmerksamkeit auf sich gezogen hat, aber – zumindest aus der Sicht der europäischen Forscherin – kulturell wertvoll und ein einzigartiges Quellenmaterial für die historische Forschung ist, sei es an dieser Stelle kurz beschrieben. Bei einem der drei Alben handelt es sich um ein gut erhaltenes Reisealbum mit 24 Ansichten von Küstenlandschaften, Straßen und kolonialen Einrichtungen in Kenia sowie einer Aufnahme der Küste vor Dar es Salaam. Es wurde vom Fotografen D. Young[131] aus Mombasa hergestellt, der Datierung eines Abzugs zufolge vermutlich in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts. Über das zweite Album ist mehr zu erfahren: »Zur Erinnerung an den Neubau der Usambara Eisenbahn Buiko-Moschi 1909–1912« ist mit goldener Farbe auf den grau-grünen Einband graviert. Die Widmung auf der Innenseite verweist darauf, dass es sich um ein Geschenk des leitenden Ingenieurs beim Ausbau der Usambarabahn an den amtierenden Regierungsbaumeister handelt. Die mit von Hand beschrifteten Papierstreifen unterlegten Fotografien zeigen die Bauarbeiten, Bahnhofsgebäude und Szenen an Bahnhöfen, Lokomotiven, Eisenbahnwagons und die Eröffnungsfeier in Neu Moschi, heute Moshi, im Februar 1912. Etwas weniger gut erhalten ist ein drittes Album, das den Titel *Craftsman Album* trägt und dem Museum von einer Engländerin übergeben worden ist. Verschiedene Hinweise auf den Fotografien lassen darauf schließen, dass die 44 noch vorhandenen Aufnahmen – einige Seiten und Bilder fehlen – aus dem Ersten Weltkrieg stammen. Zu sehen sind ausschließlich militärische Motive wie Waffen und Munition, Kriegsschiffe mit Besatzung oder, aus etwas Distanz, Flugzeuge und Kanonen.[132]

130 Vgl. Buckley: Objects of Love and Decay, S. 250. Buckley schreibt weiter, dieser Zerfall führe deshalb zu Kontroversen, »because it reminds us of our feelings for, and intimacy with, colonial culture and asks that we imagine ways of finally letting go«. Er setzt das Bedauern über den Zerfall jedoch nicht damit gleich, der Kolonialzeit nachzutrauern.

131 Es ist davon auszugehen, dass es sich hier um William D. Young handelt, der ca. 1899 in Mombasa ein Fotostudio eröffnet hatte. Vgl. Monti: Africa Then, S. 172.

132 Besonders eindrücklich ist eine Aufnahme, auf der den Uniformen zufolge vier *askari*, afrikanische Soldaten in deutschen Truppen, und drei Deutsche vor drei Galgen mit neun erhängten Afrikanern posieren. »German culture« lautet die Bildlegende zu dieser Fotografie. Dieselbe Fotografie findet sich auch eingebunden in die Webseite *Imaging Genocide. A Class Project* der *Michigan State University*. Den Angaben zufolge handelt es sich um eine Aufnahme aus Windhoek, auf der gelynchte Herero zu sehen sind. Imaging Genocide, German Vernichtungsbefehl (»annihilation order«) against the Herero and Nama People: »Every Herero Will Be Shot«, 2013, http://genocide.leadr.msu.edu/german-vernichtungsbefehl-annihilation-order-against-the-herero-and-nama-people-every-herero-will-be-shot [Stand: 15.6.2020].

Verpackt, verstaut und seit langem nicht mehr verwendet worden sind auch die unzähligen Negative unterschiedlicher Formate im Nationalmuseum. Bei der überwiegenden Mehrheit handelt es sich um Zelluloidfilmnegative, die teilweise vermutlich bei der Erschließung und beim Ausbau des Fotoarchivs Ende der 1960er Jahre entstanden und die in der ersten Fotogeschichte noch eingehend thematisiert werden. Vorhanden sind allerdings auch Glasplattennegative, von denen insbesondere ein Bestand hervorzuheben ist, der dem deutschen Fotografen Walther Dobbertin[133] zugeordnet werden konnte. Die 106 Negative der Größe 17,5 × 23 cm sind in einer Kartonschachtel verstaut, sorgfältig in deutscher Sprache beschriftet, viele in prekärem Zustand, manche der Glasplatten zerbrochen. Der Bestand, der ungefähr in den Jahren 1908 bis 1916 entstanden sein muss, war in Vergessenheit geraten; Informationen über die Bilder oder ihre Herkunft sind nicht vorhanden.[134] Walther Dobbertin betrieb zu Beginn des 20. Jahrhunderts Fotostudios und Kunsthandlungen in mehreren Städten der damaligen Kolonie.[135] Das Spektrum seines Angebots war ebenso breit, wie es seine Bildmotive sind: In seinen Studios verkaufte er einzelne Abzüge und Postkarten, ganze Alben und fotografisches Material für Amateure, er übernahm für diese das Entwickeln ihrer Negative und fotografierte im Auftrag der deutschen Kolonialverwaltung und privater Gesellschaften. Im Ersten Weltkrieg dokumentierte bzw. inszenierte Dobbertin die kriegerischen Auseinandersetzungen in Deutsch-Ostafrika.[136] Seine Fotografien und Postkarten von Landschaften und Menschen, der kolonialen Infrastruktur und dem ›Großen Krieg‹ zirkulieren bis heute in ganz Tansania: In sämtlichen der besuchten

133 Walther Dobbertin wurde 1882 in Berlin geboren und ließ sich 1903 in Dar es Salaam nieder, wo er in den ersten Jahren beim Fotografen C. Vincenti als »Photographengehilfe« angestellt war. Vincenti und Dobbertin überwarfen sich allerdings, nachdem Dobbertin seinem Vorgesetzten fotografisches Material gestohlen hatte, wie aus folgenden Gerichtsakten hervorgeht: Tanzania National Archives (TNA), German Records, G21/158, Akten des Kaiserlichen Bezirksgerichts Daressalam, Deutsch-Ostafrika in der Strafsache gegen den Photographengehilfen Dobbertin wegen Unterschlagung 1907–1908.

134 Die Schachtel mit den Negativplatten war im Archiv des Museums verstaut und erst im Zuge der Forschungsarbeiten zu diesem Buch und dank intensiver Suche zweier Museumsangestellter gefunden worden.

135 Darauf verweisen zahlreiche Annoncen Dobbertins in verschiedenen Zeitungen Deutsch-Ostafrikas.

136 Dies geht aus einem kolonialrevisionistischen Buch hervor, das Dobbertin 1933 im eigenen Verlag herausgab und das mit 120 Aufnahmen aus dem Ersten Weltkrieg ausgestattet ist. Dobbertin (Hg.): Die Soldaten Lettow-Vorbecks.

Museen sind sie ausgestellt, um einen Einblick in die deutsche Kolonialzeit zu vermitteln, sie bebildern Schul- und Geschichtsbücher ebenso wie Webseiten. Charles Kayoka, ein tansanischer Medienwissenschaftler und Fotograf, verwendet seine Bilder in einem sogenannten *Re-picturing*-Projekt, um die Veränderungen der von Dobbertin fotografierten Orte zu veranschaulichen, indem er dieselben Szenen und Motive 100 Jahre später erneut ablichtet und die Bilder einander gegenüberstellt.[137] Dobbertins Fotografien zirkulieren aber auch weit über Tansania hinaus,[138] vor allem in Deutschland, wo mehr als 2.700 weitere Glasnegative und Abzüge aus den Jahren 1908 bis 1916 aufbewahrt werden.[139]

Erwähnenswert sind schließlich auch die besuchten tansanischen Missionsarchive:[140] Im Archiv der Mission *Holy Ghost Congregation*, die in Bagamoyo auch das *Catholic Museum* führt, werden mehrere Postkarten aus der deutschen Kolonialzeit aufbewahrt. Postkarten und Abzüge ab 1921, dem Jahr, als die ersten Kapuziner-Mönche und Baldegg-Schwestern nach Tansania übersiedelten, sind auch in deren Provinzarchiv in Msimbazi, Dar es Salaam, zu finden. Kirchliche Gemeinschaften und Orden nutzen diese Fotografien bis heute, nicht nur in Jubiläumsschriften, sondern stellen sie auch in den Klosteranlagen, Pfarr- und Schwesternhäusern aus.[141]

Wenn nur wenige fotografische Objekte aus der Kolonialzeit in Tansania geblieben und diese noch dazu weitgehend in Vergessenheit geraten sind, stellt sich die Frage, woher die zahlreichen historischen Bilder stammen, die

---

137 Charles Kayoka befasst sich eingehend mit Dobbertin und versteht sein Gesamtwerk aufgrund des massiven Umfangs als ein Inventar der deutschen Kolonialzeit. Ausstellung *Now and Then*, Goethe-Institut, Dar es Salaam, 8.–24.7.2014, gesehen am 8.7.2014; Gespräch mit Charles Kayoka, Dar es Salaam, 16.5.2015.

138 Um nur einige Beispiele zu nennen: In der *Humphrey Winter Collection* sind Alben Dobbertins online verfügbar, seine Postkarten, Alben und Abzüge werden auf Kunstplattformen und bei *Ebay* gehandelt und bebildern Webseiten zur deutschen Kolonialgeschichte und zum Ersten Weltkrieg in Afrika.

139 In der Bilddatenbank sind sie online verfügbar: Bundesarchiv, Digitales Bildarchiv, Bild 105 – Nachlass Walther Dobbertin, https://www.bild.bundesarchiv.de/dba/de/search/?topicid%5B%5D=dcx-dcxapi%3Atm_topic/thes_bestand_774u70q3fd5axdnnd48 [Stand: 15.6.2020].

140 Der Zugang zum Archiv der Benediktiner-Abtei in Peramiho, wo zahlreiche Fotografien aus der Zeit des Majimaji-Kriegs vermutet werden, blieb mir trotz intensiver Bemühungen verwehrt. Vgl. hierzu Kapitel 2.4.

141 U. a. Ndugu Wafransisko Wakapuchini Tanzania (Hg.): Jubilei ya Dhahabu; Doerr: Peramiho 1898–1998, Bde. I–III; Uaskofuni Songea (Hg.): Jubilei ya Uinjilishaji Miaka 100 Songea 1898–1998; Swiss Capuchin Province/Tanzanian Capuchin Province/Baldegg Sisters (Hg.): 75 Years of Baldegg Sisters and Capuchin Brothers in Tanzania.

heute zirkulieren. Als zuverlässiger Speicher der Bilder[142] erweist sich die Kolonialliteratur. Die Gleichzeitigkeit und Verflechtung der Kolonisierung Afrikas und der Etablierung und Entwicklung fotografischer Techniken zeigen sich auch in den entsprechenden Publikationen: Die vermutlich ersten Daguerreotypien Ostafrikas fertigte der französische Marineoffizier Charles Guillain an, als er in den Jahren 1846 bis 1848 das Küstengebiet kartierte, also nur wenige Jahre nachdem diese fotografische Technologie in Frankreich eingeführt worden war.[143] Diese Fotografien waren später die Grundlage seines lithografischen Albums *Voyage à la côte orientale d'Afrique*, das 1857 erschien und auch Porträts und Ansichten aus Sansibar enthält.[144] Im Landesinnern waren es die sogenannten Entdeckungs- und Forschungsreisenden, die die Kamera zunehmend als zentrales Aufzeichnungsinstrument verwendeten.[145] Bereits in Henry Morton Stanleys Buch *Through the Dark Continent* aus dem Jahr 1878 sind vereinzelte Illustrationen zu finden, die auf Fotografien basieren, so zumindest weist es der Autor aus.[146] In einzelnen Reiseberichten aus den späten 1880er Jahren finden sich Fotografien in Form von Abzügen, die – ähnlich einem Album – direkt in die Publikationen eingefügt sind. In den frühen Berichten des deutschen Geografen Hans Meyer über das Kilimandscharo-Gebiet zum Beispiel sind die Abzüge zwischen die Textseiten oder in einen separaten Bildteil eingeklebt.[147] Immer zahlreicher werden die Fotografien innerhalb der Forschungs- und Reiseberichte mit den drucktechnischen Entwicklungen gegen Ende des Jahrhunderts: Oscar Baumann, Eduard Graf Wickenburg, Karl Weule und Bruno Gutmann sind nur einige Forscher, die ihre Berichte und Studien nun großzügig mit Foto-

142 Als »Bildspeicher lokaler Geschichte« beschreibt Roberto Zaugg auch Postkarten aus den Kapverden, da diese »ephemeren, in den kolonialen Kapverden edierten und für die westlichen Konsumenten produzierten Zirkulationsmedien« in der postkolonialen Ära angeeignet, resemantisiert und zu positiven Sinnträgern umfunktioniert werden. Zaugg: Zwischen Europäisierung und Afrikanisierung, S. 26–27.

143 Vgl. Killingray/Roberts: An Outline History of Photography in Africa to ca. 1940, S. 199.

144 Guillain: Voyage à la côte orientale d'Afrique. Das Album ist in den *Smithsonian Libraries* online verfügbar: https://library.si.edu/digital-library/book/voyageaylacoyteatlabayo [Stand: 17.6.2020].

145 Vgl. Killingray/Roberts: An Outline History of Photography in Africa to ca. 1940, S. 199–200; Haney: Exposures, S. 37.

146 Stanley: Through the Dark Continent.

147 U. a. Meyer: Zum Schneedom des Kilimandscharo; ders.: Ostafrikanische Gletscherfahrten.

grafien ausstatteten; die Aufzählung ließe sich fortsetzen, wie die erste Fotogeschichte zeigt.[148]

Ebenso reich bebildert sind die Bücher, Broschüren und Zeitschriften, die von den christlichen Missionen publiziert wurden. Die meisten Missionsgesellschaften verfügten ab den 1880er Jahren über fotografische Bestände, mit denen sie ihre Publikationen illustrierten,[149] und gehörten bald zu den wichtigsten Bildproduzenten im kolonialen Afrika. Wie in der zweiten Fotogeschichte weiter ausgeführt wird, sollten ihre Publikationen der europäischen Leserschaft die christlichen und zivilisatorischen Erfolge der Missionare vor Augen führen. Im Versuch, eine positive Entwicklung darzustellen, wurden Bilder von Kirchen, Taufszenen und afrikanischen Kindern im Schulunterricht oder Gruppenporträts christlicher Gemeinschaften publiziert, die die missionarischen Unternehmungen legitimieren und neue Spendengelder einwerben sollten.[150] Wie bereits erwähnt, sind vor allem die Fotografien aus der Gründungszeit der Missionsgesellschaften noch heute in Gebrauch.

Selbst die Publikationen deutscher Kolonialmilitärs, etwa jene von Hans Paasche, Ernst Nigmann oder Heinrich Fonck, sind äußerst großzügig mit Fotografien bestückt.[151] Die meist offensichtlich inszenierten Bilder zeigen die Militärs auf Expeditionen und bei der Großwildjagd, militärische Infrastruktur und Waffen, vielfach aber auch die afrikanischen Soldaten der kolonialen Truppen, *askari* genannt, beim Paradieren oder bei militärischen Übungen mit Schusswaffen und Kanonen, stramm in Reihen aufgestellt, stets in tadelloser Position und makelloser Uniform.[152] Solche Szenen sollten ein Bild des loyalen *askari* vermitteln[153] und zeigen, wie die militärische Disziplinierung aus afrikanischen Kriegern Soldaten der deutschen Truppen

148 U. a. Baumann: Durch Massailand zur Nilquelle; Wickenburg: Wanderungen in Ost-Afrika; Weule: Negerleben in Ostafrika; Gutmann: Dichten und Denken der Dschagganeger.

149 Vgl. Jenkins: The Earliest Generation of Missionary Photography.

150 Zur Missionsfotografie empfehlen sich u. a. Krüger: Schrift und Bild; Thompson: Capturing the Image; Jenkins: The Earliest Generation of Missionary Photography; Geary: Missionary Photography.

151 U. a. Fonck: Deutsch-Ost-Afrika; Nigmann: Geschichte der Kaiserlichen Schutztruppe für Deutsch-Ostafrika; Paasche: Im Morgenlicht.

152 Zu den Fotografien deutscher Militärs vgl. auch Rushohora/Kurmann: Look at Maji-maji!, S. 89–92.

153 Wie komplex in Wirklichkeit die Beweggründe der Afrikaner waren, sich in den Dienst des deutschen Militärs zu stellen, zeigt Moyd: »All People Were Barbarians to the Askari …«.

gemacht habe.[154] Die Fotografien inszenierten Ordnung und Disziplin und visualisierten so eines der zentralen Argumente bei der Rechtfertigung kolonialer Bestrebungen.[155] Wenn sie in militärischen Berichten, aber auch als Postkarten und in illustrierten Zeitschriften zirkulierten, waren sie Teil der kolonialen Propaganda des Deutschen Kaiserreiches.

Kolonialromane, Erfahrungsberichte von Beamten und ihren Ehefrauen, Reportagen in Illustrierten, Lexika und kolonialpolitische Publikationen – auch sie kamen spätestens ab der Jahrhundertwende kaum mehr ohne Fotografien aus.[156] Nicht selten und vor allem in den frühen Publikationen stammten die Fotografien aus dem Handel, den die professionellen Fotostudios in Dar es Salaam und Tanga betrieben.[157] Der Großteil der Publikationen zielte auf eine Förderung des kolonialen Engagements des Kaiserreichs und eine Verschmelzung von »Kolonie und Metropole im Denken der Menschen zu einer unauflöslichen ›nationalen‹ Einheit«.[158] Eine ›heimatliche Ikonografie‹ setzte dabei auf vertraute Repräsentationsweisen, sodass die Bilder auf der Folie der gängigen Landschafts- und Städtedarstellungen für das deutsche Publikum leicht entschlüsselbar waren und die Kolonien in die Vorstellungen von ›Heimat‹ integriert werden konnten.[159] Bei der Abbildung von Menschen aus den Kolonien wurde hingegen auf Abweichung und Differenz gesetzt, um die vermeintliche Über- bzw. Unterlegenheit zu propagieren.[160] Im Jahrzehnt vor dem Ersten Weltkrieg, der zugleich das Ende der deutschen Kolonialzeit in Tansania darstellt, erreichte die Präsenz der Bilder

154 Zur Disziplinierung der *askari* vgl. Pesek: Koloniale Herrschaft in Deutsch-Ostafrika, S. 307.

155 Zur visuellen Darstellung von Ordnung und Unordnung in Fotografien und Bildpostkarten vgl. Jäger: Bilder aus Afrika vor 1918.

156 U. a. Funke: Schwarz-weiss-rot über Ostafrika; Wagner: Wir Schutztruppler; Kolonie und Heimat (Hg.): Eine Reise durch die Deutschen Kolonien; Hutter: Das Überseeische Deutschland; Reichard: Deutsch-Ostafrika.

157 Kurz nach der Jahrhundertwende gab es in diesen beiden Städten mindestens fünf Studios, wie sich aus den Werbeanzeigen in den kolonialen Zeitungen dieser Zeit ableiten lässt: C. Vincenti, C. Fernandes und M. dos Santos in Dar es Salaam, A. Kerim in Tanga und Walther Dobbertin mit Studios in beiden Städten.

158 Jäger: »Heimat« in Afrika; ders.: Plätze an der Sonne?.

159 Ähnliches stellt auch Roberto Zaugg für die Produktion von Postkarten aus den Kapverden fest; Zaugg: Zwischen Europäisierung und Afrikanisierung.

160 Zur Konstruktion und Verbreitung eines exotisierenden, rassistischen und stereotypen Bildes des Anderen im deutschsprachigen Raum vgl. Menrath (Hg.): Afrika im Blick; Langbehn (Hg.): German Colonialism, Visual Culture, and Modern Memory.

aus den damaligen Kolonien durch die massenmediale Verbreitung im Kaiserreich einen Höhepunkt.[161]

Wenn sich auch nur ganz wenige fotografische Objekte aus der Kolonialzeit in Tansania finden lassen, sind die fotografischen Bilder doch als Reproduktionen innerhalb der Kolonialliteratur erhalten geblieben – und sind so weiterhin in Bibliotheken verfügbar. Insbesondere die *East Africana Collection*[162] mit ihrem beachtlichen Bestand an vorkolonialen Reiseberichten und reich bebilderten wissenschaftlichen Studien aus der Kolonialzeit erweist sich als eigentliche Schatzkammer für all jene, die auf der Suche nach historischen Fotografien sind. Sie bietet einen großen Fundus an Bildmaterial, auf den tansanische Museen und Verlage genauso zurückgreifen können wie Historiker und andere Wissenschaftlerinnen der Universität in Dar es Salaam, in deren Bibliothek die Ostafrika-Sammlung untergebracht ist. Es ist denn auch die Kolonialliteratur, so wird sich in den Fotogeschichten dieses Buchs zeigen, aus der die fotografischen Bilder entnommen und in der Folge immer wieder von neuem abfotografiert, gescannt, kopiert und über die sozialen Medien geteilt werden. Sie sind nicht länger nur Teil der ›Kolonialbibliothek‹, eines Korpus von Texten und Repräsentationen des 19. und 20. Jahrhunderts, mit dem ›Afrika‹ als Ort der Differenz und Alterität erfunden und ein Bild konstruiert wurde,[163] nach dem sich der Kontinent »durch eine statische, dem Fortgang der Geschichte und dem Fortschritt entgegenstehende Zeitlichkeit auszeichnet«.[164] Vielmehr wird dieses Bild aufgebrochen, wenn historische Fotografien Teil der gegenwärtigen tansanischen Geschichtskultur sind.

161 Vgl. Jäger: Plätze an der Sonne?, S. 170–171.

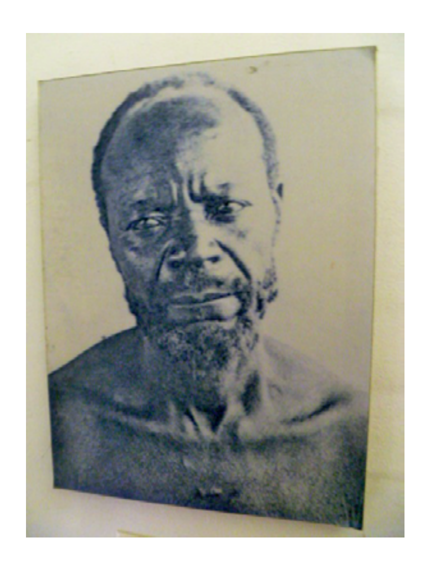
162 Die *East Africana Collection* umfasst Zeitungen, Zeitschriften, Bücher, Manuskripte und andere Drucksachen aus und über ganz Ostafrika mit einem Schwerpunkt auf Tansania. Einige Zeitungen, rund 1.500 Karten und ein großer Bestand an historischen Büchern gehen auf die deutsche Kolonialzeit und davor zurück. Zur Sammlung historischer Karten siehe Pallaver: The German Maps at the East Africana Collection.

163 Vgl. Mudimbe: The Invention of Africa.

164 Sarr: Afrotopia, S. 31, 159.

1. Fotogeschichte: Songea Mbanos Porträt

Sie sticht ins Auge, die großformatige, auf Holz gespannte Fotografie von Songea Mbano. Prominent ausgestellt repräsentiert sie in der *History Gallery* des tansanischen Nationalmuseums zusammen mit anderen Bildern von Widerstandskämpfern den Themenbereich *African Resistance to German Colonial Rule*. Die Schwarz-Weiß-Aufnahme zeigt das Gesicht eines Mannes



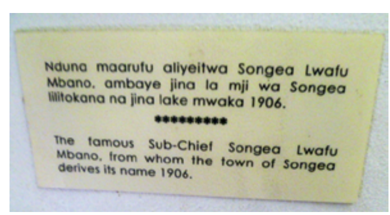


Abb. 1: Wie alle Bildlegenden des Nationalmuseums ist auch jene zum Porträt von Songea Mbano sowohl in Kiswahili wie auch in Englisch verfasst.[1]

1 Fotografischer Abzug, 30 x 41 cm, ausgestellt in der *History Gallery* des *National Museum & House of Culture*, Dar es Salaam, gesehen am 26.6.2014. Bildlegende: »Nduna maarufu aliyeitwa Songea Lwafu Mbano, ambaye jina la mji wa Songea lilitokana na jina lake mwaka 1906. *** The famous Sub-Chief Songea Lwafu Mbano, from whom the town of Songea derives its name in 1906.« (Aufgrund der schwierigen Lichtverhältnisse – auch das Museum ist oft von Stromausfällen betroffen – war es trotz mehrerer Museumsbesuche nicht möglich, die Fotografie in ihrem Ausstellungskontext zu fotografieren.)

und einen Teil seines entblößten Oberkörpers vor einem hellen, unifarbenen Hintergrund. Den Kopf leicht zur Seite geneigt, schaut der Mann mit eindringlichem Blick direkt in die Kamera. Die mit geringem Abstand zur Fotografie angebrachte Bildlegende lässt keinen Zweifel, dass es sich beim Porträtierten um eine bedeutende Persönlichkeit der Geschichte Tansanias handelt: »The famous Sub-Chief Songea Lwafu Mbano, from whom the town of Songea derives its name in 1906.«

Diese tansanische Bildikone ist Gegenstand der ersten Fotogeschichte. Sie zeigt einen mächtigen militärischen Führer und Widerstandskämpfer aus der Frühzeit der Opposition gegen die koloniale Besetzung und Herrschaft. Interessant ist dieses fotografische Bild nicht nur aufgrund seiner Bekanntheit, sondern auch deshalb, weil es nach der Unabhängigkeit Tansanias eine tiefgreifende Bedeutungsverschiebung erfahren hat. Der Arzt und Forscher Friedrich Fülleborn hatte die Aufnahme 1897 gemacht, als Songea Mbano sich in Gefangenschaft einer deutschen Kolonialtruppe befand, die in Ungoni Herrschaft und Kontrolle beanspruchten. Wenige Jahre später hat er sie als visuelles Forschungsmaterial in einem anthropologischen Atlas publiziert. Songea Mbano sollte hier den ›Mgoni-Stamm‹ repräsentieren und sein fotografisches Bild anthropometrische Daten für rassenkundliche Studien liefern. Ungeachtet des von Zwang und Gewalt geprägten Aufnahmekontexts und der auf rassistischen Annahmen begründeten Erstverwendung fand diese Fotografie Ende der 1960er Jahre Eingang in die Fotosammlung und in die Ausstellungshallen des tansanischen Nationalmuseums. Sie wurde eingebunden in das neue Geschichtsbild, das sich im Rahmen der Nationalstaatsbildung in den Jahren nach der Unabhängigkeit ausdifferenzierte. Vom anthropologischen Forschungsmaterial zum Heldenporträt: Songea Mbanos Porträt steht stellvertretend für die zahlreichen kolonialen Fotografien, die seit den ausgehenden 1960er Jahren zu antikolonialen Bildern geworden sind – Bilder, die seit der Unabhängigkeit Tansanias neu verstanden und verwendet werden.

An der Einbindung von Songea Mbanos Porträtaufnahme in den Bildbestand des Nationalmuseums lässt sich plastisch aufzeigen, wie koloniale Verwendungskontexte entfernt, neue Geschichten in die Bilder eingeschrieben und diese in Zirkulation gesetzt werden. Die musealen Praktiken bei der Aneignung und Umdeutung von Fotografien in den späten 1960er und 1970er Jahren sind mithilfe des bis heute bestehenden analogen Bildkatalogs, kombiniert mit weiteren Quellen und Publikationen des Museums, rekonstruierbar. Die kolonialen Quellen, die in deutschen Archiven liegen, sind ihrer-

seits aufschlussreich in Bezug auf die Entstehungsgeschichte der Fotografie. Sie sind aber auch für die Regionalgeschichte Südwest-Tansanias und die Provenienzforschung äußerst ergiebige Quellen. Es ist also auch der außergewöhnlichen Quellenlage zur Entstehungs- und Verwendungsgeschichte zu verdanken, dass Songea Mbanos Porträt exemplarisch für die vielen kolonialen Fotografien untersucht wird, die sich heute eingebunden in antikoloniale Narrative wiederfinden.

1.1 Heldenporträt eines Widerstandskämpfers

Songea Mbanos Schwarz-Weiß-Aufnahme erinnert in Museen, Geschichtsbüchern, Gedenkschriften, in politischen Broschüren und auf zahlreichen Internetseiten an einen mächtigen militärischen Führer und bedeutenden Widerstandskämpfer. Die Bedeutung, die seiner Porträtaufnahme im national vermittelten Geschichtsbild zukommt, lässt sich an ihrer Inszenierung in der *History Gallery* des tansanischen Nationalmuseums besonders gut aufzeigen: Zum einen hat diese Dauerausstellung zur Geschichte des Landes einen repräsentativen Anspruch; zum anderen ist anhand der Publikationen und Archivquellen des Museums nachvollziehbar, wie die Ausstellung zustande gekommen ist. Sie geht in die 1960er Jahre zurück, als gesellschaftliche, politische und kulturelle Veränderungen nach der Unabhängigkeit eine Neuausrichtung des Museums erforderten und ihm eine wichtige Rolle in der Nationalstaatsbildung zuschrieben.

In Form seiner Reproduktionen zirkuliert das fotografische Bild allerdings auch weit über die Ausstellungshalle des Nationalmuseums hinaus. Immer wieder wird es abfotografiert, gescannt und kopiert, sodass es sich in neue mediale Konstellationen einfügen lässt. Längst ist es zu einer Bildikone geworden. Die ständige Wiederholung stabilisiert dabei die Erinnerung an den Abgebildeten und ist schließlich auch in diesem Buch der Anlass zur Frage, wer Songea Mbano denn eigentlich war und wie er in der historischen Forschung beschrieben wird.

Die Suche nach weiteren Informationen zur Porträtaufnahme führte von der *History Gallery* ins Archiv des Nationalmuseums. Bei den Recherchen in den Jahren 2014 und 2015 galt das Interesse nicht nur der hier diskutierten Aufnahme, sondern dem gesamten historischen Fotobestand. Dieser besteht aus einzelnen Alben, wenigen Abzügen aus dem 19. und frühen 20. Jahr-

hundert sowie den genannten Glasnegativen aus der deutschen Kolonialzeit. Neben diesem historischen Fotomaterial sind im Archiv und im Depot des Museums unzählige Reproduktionen historischer Fotografien zu finden: in Form von Ausstellungsexponaten, integriert in Museumspublikationen und als Teil eines umfangreichen analogen Katalogs. Dieser Katalog, so hat sich im Verlaufe der Recherchen gezeigt, entstand in den späten 1960er Jahren, als die Museumsangestellten erst den eigenen Fotobestand inventarisierten und diesen anschließend mit tausenden von Bildern aus externen Sammlungen und aus der Kolonialliteratur ergänzten. Bei der Vervielfachung des historischen Bildbestands war die Kamera das zentrale Arbeitsinstrument: Fotografien und andere Bilder wurden abfotografiert, auf neue Bildträger reproduziert und inventarisiert, um schließlich im Archiv abgelegt oder in einer Ausstellung präsentiert zu werden. Einzelne Bilder wurden bei ihrer Musealisierung aus dem bisherigen Verwendungszusammenhang herausgelöst und mit neuer Bedeutung aufgeladen, wie wiederum am Beispiel von Songea Mbanos Aufnahme detailliert beschrieben wird.

Die Forschungsarbeiten im tansanischen Nationalmuseum umfassten des Weiteren ausführliche Gespräche mit mehreren Museumsangestellten über den Bildbestand wie auch über die musealen Praktiken im Umgang mit den Fotografien und mithilfe der Fotografie. In diesen Gesprächen und bei der Archivarbeit wurden die äußerst vielfältigen Funktionen deutlich, die der Fotografie – verstanden als Objekt und als Medientechnik – zukommen. Sie ist Ausstellungsexponat und Sammlungsobjekt, Reproduktionsmittel in Publikationen, Instrument beim Inventarisieren und Sichern von Museumsobjekten, Dokumentationsmedium, Stellvertreterin nicht verfügbarer Objekte und eine Technik beim Sammeln und Aneignen neuer Bilder.

Ausgestellt in der *History Gallery* des Nationalmuseums

Die *History Gallery* ist eine der sechs räumlich getrennten Dauerausstellungen des *National Museum & House of Culture* in Dar es Salaam, des zentralen Standorts des tansanischen Nationalmuseums.[2] In dieser einladenden Museumsanlage zeigen wechselnde Inszenierungen aktueller Themen und die Dauerausstellungen zur Archäologie, Geschichte, Kunst, Ethnografie und

2 Weitere permanente Ausstellungen zeigt das Nationalmuseum im *Mwalimu Nyerere Museum* in Butiama, im *Maji Maji Memorial Museum* in Songea, im *Village Museum* in Dar es Salaam sowie im *Natural Museum and Arusha Declaration Museum* in Arusha.

Zoologie das nationale Natur- und Kulturerbe Tansanias. Seit der Neukonzeption 2003 ist das Museum auch bestrebt, das reiche immaterielle Kulturerbe zu erforschen, zu erhalten und bekannt zu machen.[3] Die *History Gallery* befindet sich in der oberen Etage des Hauptgebäudes des großzügig angelegten Komplexes. Über eine breite Treppe werden die Besucherinnen und Besucher vorbei an einem übergroßen fotografischen Porträt Julius Nyereres in die Geschichtsgalerie geführt. Nach der *Hall of Man*, einer permanenten Ausstellung zur Evolution der Menschheit,[4] beginnt der Rundgang durch die Geschichte Tansanias. Von den frühesten überlieferten Kontakten zwischen der ostafrikanischen Küste und Westasien im Altertum bis in die ersten Jahre nach der Unabhängigkeit thematisiert die Ausstellung die historische Entwicklung innerhalb der heutigen Staatsgrenzen. In chronologischer Folge wird vermittelt, was sich seit der Unabhängigkeit als konstitutiv für die Nation herausgebildet hat: das Handelszentrum Kilwa Kisiwani und der Austausch mit Asien und dem arabischen Raum seit dem 12. Jahrhundert; die Ankunft der portugiesischen Seefahrer; der arabische Einfluss und die Entstehung der Swahili-Kultur; der Sklavenhandel; David Livingstone, Henry Morton Stanley und weitere Forschungsreisende; die koloniale Besetzung und der bewaffnete Widerstand dagegen; die Zeit als Kolonie Deutsch-Ostafrika und anschließend als britisches Protektorat Tanganyika; die Unabhängigkeitsbewegung und schließlich die Vereinigung des Festlands Tanganyika mit der Inselgruppe Sansibar 1964.[5]

Die Ausstellung vermittelt die Geschichte objektgebunden und setzt sich aus historischen Zeugnissen und nachgebildeten Exponaten zusammen: Landkarten und Stadtpläne, Münzen, Töpferwaren und Schmuck, Briefe, Abbildungen, Büsten, Uniformen, Waffen und viele weitere Ausstellungsstücke werden in Vitrinen und Gestellen oder auf Podien präsentiert. Abgesehen von den knappen Beschriftungen in Kiswahili und in englischer Übersetzung gibt es kaum schriftliche Informationen. Diesbezüglich entspricht die Ausstellung ganz dem Rat des Archäologen und ehemaligen Direktors des Nationalmuseums Fidelis Masao. In seinem 2010 erschienenen

---

3 Zur neuen Strategie und konkreten Projekten vgl. Bagenyi: National Museum & House of Culture.

4 Höhepunkt der *Hall of Man*, und überhaupt der ganzen Sammlung des Nationalmuseums, ist der rund zwei Millionen Jahre alte Schädel des *Zinjanthropus*, der 1959 in Olduvai Gorge ausgegraben wurde und als erster Fund eines *Paranthropus boisei*, einer fossilen Art der Menschenaffen, große Aufmerksamkeit genießt. Ausgestellt ist aus Sicherheitsgründen allerdings nur eine Nachbildung.

5 So präsentierte sich die *History Gallery* am 26. Juni 2014.

Buch *Museology and Museum Studies*, das ausdrücklich als Lehrmittel für Hochschulen vorgesehen ist, empfiehlt Masao, sparsam mit Texten umzugehen: »While captions are essential, they should be as few and as short as possible and let the exhibition talk to the visitors.«[6] Im Kontrast zu den spärlichen Textinformationen steht die große Zahl der Fotografien, die die Themenbereiche ab dem ausgehenden 19. Jahrhundert dominieren. Mit wenigen Ausnahmen sind alle Aufnahmen auf matten Fotopapieren reproduziert und diese – teilweise umgeben von Passepartouts – auf dünnen Holzplatten im Format 30 x 41 cm aufgezogen. Präsentiert in Fotorahmen unterschiedlicher Art zieren sie die Mauern des Museums und die Trennwände zwischen den verschiedenen Themenbereichen.

Während Fotografien in den übrigen Ausstellungen des Museums vor allem als Begleitmaterial verwendet werden, beispielsweise um die Ausgrabungen archäologischer Funde zu dokumentieren oder ethnografische Objekte innerhalb ihrer ›natürlichen Umgebung‹[7] zu zeigen, werden sie in der *History Gallery* als eigentliche Exponate begriffen. Es geht dabei jedoch nicht um die Fotografie als Objekt, vielmehr tritt der materielle Träger hinter das Abgebildete zurück. Es geht einzig um die mediale Funktion der Fotografie, als Stellvertreterin Vergangenes zu vergegenwärtigen. Für die Darstellungen der jüngeren Geschichte seien Fotografien die zentralen Ausstellungsgegenstände, bestätigte die für Kunst und Geschichte zuständige Kuratorin Flower Manase auf Nachfrage. Insbesondere für die Vermittlung von historischen Ereignissen eigneten sich Fotografien am besten, da sie mehr Informationen in sich vereinten als andere Sammlungsobjekte. Sie seien schnell fassbar und zeigten, was in der Vergangenheit geschah.[8] Dieser Auffassung der Fotografien als unmittelbarer Zugriff auf die Geschichte und des Bildes als »Kurzschrift der Sprache«[9] entsprechen auch die meist sehr knappen Bildlegenden,

6 Masao: Museology and Museum Studies, S. 105.

7 Was 1943 als Teil der Museumspolitik beschrieben wurde, findet auch heute noch Anwendung im Nationalmuseum: »The policy of the Museum is supplementing the ›glass-case‹ exhibit by photographs and pictures showing the exhibits in its natural place is continued […].« Meyer-Heiselberg (Hg.): Reporting Thirty Years' Work, S. 26.

8 Gespräch mit Flower Manase (Kuratorin für Geschichte und Kunst des *National Museum of Tanzania*) und Sophia Maka (Bibliothekarin des *National Museum of Tanzania*), Dar es Salaam 15.6.2016.

9 Der Wiener Publizist Alois Ulreich schrieb 1907 über die Vorteile des Bildes im Vergleich zum »langsamen, schwerfälligen Wort«: »Während es zahlreicher, umständlicher Worte bedarf, um die Beschreibung eines Dinges zu geben, gewinnen wir durch das Bild in einem Augenblick eine bestimmte, klare Vorstellung von demselben. Das Bild ist so

die darauf beschränkt bleiben, die dargestellten Ereignisse oder Personen zu identifizieren. Informationen zur Materialität der Fotografien oder zu ihren Entstehungszusammenhängen fehlen hingegen gänzlich.

Die in der *History Gallery* ausgestellten Fotografien lassen sich jedoch weder allein durch die Bildlegende entschlüsseln noch ausschließlich durch das fotografische Bild, das sie zeigen. Erst durch ihre Inszenierung, die Einordnung in die Themenbereiche und in Kombination mit anderen Exponaten wird die Evidenz erzeugt, die ihnen die Ausstellungsmachenden zuschreiben. Als mediales Ensemble konstituieren sie die einzelnen Ausstellungsbereiche und diese ihrerseits die Ausstellung, die als Ganzes die etablierten Narrative der tansanischen Geschichte vermittelt. Durch das Exponieren werden die Fotografierten zu wichtigen Akteuren der Geschichte erklärt und zugleich in einen Kontext eingeordnet, der Bedeutung schafft, neu gewichtet oder erweitert,[10] wie sich an Songea Mbanos Porträt zeigen lässt. Diese Fotografie erfährt besonders viel Aufmerksamkeit, zum einen, weil sie prominent ausgestellt ist, und zum anderen, weil die Museumsbesucherinnen und -besucher sich durch den fesselnden Blick des Porträtierten, der direkt auf sie gerichtet scheint, angesprochen fühlen. Frontalität und Zentrierung, vor allem aber die scheinbare Unmittelbarkeit zwischen dem Abgebildeten und der Betrachterin, verleihen der Fotografie einen hohen Wiedererkennungswert. Die Bildlegende identifiziert den Abgebildeten und weist ihn als bedeutsam aus, indem er als ›famous‹ und als Namenspatron[11] der Stadt Songea, des Hauptorts der Ruvuma-Region, bezeichnet wird. Während die englische Beschreibung *sub-chief* äußerst vage bleibt, definiert die Bezeichnung *nduna* in der Kiswahili-Legende seine gesellschaftliche Position weit präziser: *nduna* war der Titel der militärischen Anführer der beiden Ngoni-Reiche, die sich ab den 1860er Jahren im Südwesten des heutigen Tansania etabliert hatten. Davon wird im Laufe dieser Fotogeschichte noch ausführlich die Rede sein. Ihre Bedeutung als Porträt eines Widerstandskämpfers erhält die Fotografie jedoch erst in der medialen Konstellation, die sie in der *History Gallery* um-

zur Kurzschrift der Sprache geworden.« Ulreich, Alois: *Photographische Rundschau* 21, 1907, S. 251, zit. nach Paul: Von Feuerbach bis Bredekamp.

10 Vgl. u. a. te Heesen/Lutz (Hg.): Dingwelten; Korff: Zur Eigenart der Museumsdinge.

11 Entgegen der in Tansania weit verbreiteten Meinung, die deutsche Kolonialregierung habe Songea nach dem Majimaji-Krieg zu Ehren des *nduna* nach ihm benannt, zeigen Archivquellen und historische Karten, dass die Deutschen den Ort schon um die Jahrhundertwende ›Songea‹ nannten und es üblich war, Regionen und Orte nach lokalen Herrschern zu benennen. Vgl. hierzu ausführlich das Kapitel »Nachspiel und Rückblick«, S. 171.

gibt. Das Zusammenspiel einer Reihe gemalter und fotografischer Bilder aus den kolonialen Kriegen – darunter die bekannten Porträts von Abushiri bin Salim, Mkwawa und Selemani Mamba – stellt die Phase des Widerstands in den ersten zwei Jahrzehnten der deutschen Kolonialherrschaft dar. Die in der Bildlegende genannte Jahreszahl 1906 lässt die geschichtskundigen Betrachterinnen und Betrachter das Porträt schließlich dem Majimaji-Krieg zuordnen. Sie suggeriert, der Ort sei während oder sogar aufgrund des Kriegs nach Songea Mbano benannt worden.[12]

Der mit der Überschrift *African Resistance to German Colonial Rule* betitelte Themenbereich nimmt innerhalb der Darstellung zu *German East Africa* besonders viel Raum ein; mehr als die koloniale Inbesitznahme – symbolisiert durch Carl Peters und seine zweifelhaften Verträge – und ungefähr genauso viel wie die Exponate zum Ersten Weltkrieg, mit dem die deutsche Kolonialzeit auch in der Ausstellung des Nationalmuseums endet. Dasselbe gilt für die Darstellung des britischen Protektorats Tanganyika: Hier wird nun der Widerstand gegen den Kolonialismus in Form der Unabhängigkeitsbewegung *Tanganyika National Union* (TANU) repräsentiert. Diese Hervorhebung des antikolonialen Widerstands liegt in der Entstehungszeit der *History Gallery* begründet, in der sich eine neue Perspektive auf die Geschichte etablierte. Der Blick zurück in die 1960er Jahre macht die Fokussierung auf den Widerstand verständlich und erklärt die prominente Positionierung des Porträts.

Die Anfänge der historischen Sammlung gehen auf die Jahre kurz nach der Unabhängigkeit zurück, als das *King George V Memorial Museum* in Dar es Salaam in das *National Museum of Tanganyika*, später *Tanzania*, transformiert wurde.[13] Tansania stand in den 1960er und 1970er Jahren ganz im Zeichen der unter den Schlagworten *uhuru* (Freiheit, Unabhängigkeit) und *umoja* (Einheit) intensiv betriebenen Nationalstaatsbildung. Auch der Aus-

---

12 Einige Historikerinnen und Historiker datieren auch die Fotografie auf die Zeit des Kriegs und gehen davon aus, dass sie 1906 in derselben Serie entstanden ist wie die Aufnahme der Kriegsgefangenen, die in der zweiten Fotogeschichte diskutiert wird. Gespräch mit Philip C. M. Maligisu (Kurator für Geschichte und Ethnologie im *National Museum of Tanzania*), Dar es Salaam, 19.6.2015; Gespräch mit Balthazar Nyamusya (Kurator des *Maji Maji Memorial Museum*), Songea, 22.5.2015.

13 Seit 2003 heißt das Museum offiziell *National Museum & House of Culture*. Zur Geschichte des Museums, die bis in die deutsche Kolonialzeit zurückreicht, vgl. Masao: Museology and Museum Studies, S. 42–61; für die Zeit vor der Unabhängigkeit vgl. Archiv des National Museum of Tanzania & House of Culture (ANMT), National Museum of Tanzania: Annual Report 1970–71, S. 29–48.

bau und die Neugestaltung des Museums waren auf die Emanzipation und die Stärkung des nationalen Zusammenhalts ausgerichtet, wie sich in den Selbstbeschreibungen dieser Jahre zeigt. Das Sammeln, Erhalten, Erforschen und Vermitteln des Natur- und Kulturerbes wurde in den Jahresberichten und Museumspublikationen als wichtiger Beitrag zur Entwicklung des Landes betont.[14] Hierzu schrieb etwa Fidelis Masao, damals Direktor des Museums, in einem Rückblick auf die ersten zehn Jahre:

»With political Independence in 1961 came the realization that the newly acquired Independence would be like a tree without roots, if the new nation did not have a cultural identity. The museum has been playing a role in reconstructing and reviving our suppressed cultural past.«[15]

Philip Maligisu, ebenfalls Geschichtskurator im Nationalmuseum, versteht den Wandel des Museums rückblickend als »politische Willensbekundung in Bezug auf die Anerkennung der nationalen Kultur und ihrer Wiederbelebung«.[16] Er schätzt den Beitrag des Museums zum *nation building* als erfolgreich ein, denn »[d]ie fokussierte Erinnerung an den Reichtum und die tiefe Verwurzelung der Kulturen ihres Landes, die in der deutschen und britischen Kolonialzeit mehr und mehr zerstört wurden, erlaubte es den Bewohnern Tansanias, wieder Stolz und Gemeinsinn zu entwickeln und das Land vor dem Hintergrund eines einheitlichen und revitalisierten nationalen Identitätssinnes voranzubringen«.[17]

Das tansanische Nationalmuseum unterschied sich diesbezüglich nicht von den Mitte des 19. Jahrhunderts gegründeten europäischen Nationalmuseen. Auch sie hatten eine identitäts- und nationsstiftende Funktion, indem die Kulturgemeinschaft durch die Sammlung und Aufbewahrung von Überlieferungen und Objekten charakterisiert und sichtbar gemacht werden sollte.[18] Der neue »spirit of nationalism and African unity«[19] durchdrang das Museum auf allen Ebenen: von der neu eingerichteten *Ethnographic Hall*, die

---

14 Vgl. u. a. ANMT, National Museum of Tanzania: Annual Reports 1967–1973; Wembah-Rashid (Hg.): Introducing Tanzania through the National Museum; Njombe: Makumbusho ya Taifa.

15 Masao: National Museum of Tanzania, S. 107.

16 Maligisu: Einige Gedanken über die Darstellung von Kolonialismus und antikolonialem Widerstand am Beispiel des Maji Maji Memorials in Songea, S. 292.

17 Ebd., S. 290.

18 Vgl. te Heesen: Theorien des Museums, S. 59–60. Zur Entwicklung der Nationalmuseen vgl. auch Pomian: Musée, nation, musée national.

19 Wembah-Rashid: Introducing Tanzania through the National Museum, S. 5.

nicht länger ethnische Differenzen betonte, sondern Objekte und Praktiken, die im ganzen Land verbreitet waren, bis hin zur Administration. Hier sorgte ein *Tanzanisation programme* dafür, dass bis 1972 alle Verwaltungsstellen und technischen und wissenschaftlichen Arbeiten an Tansanierinnen und Tansanier vergeben worden waren.[20]

Am sichtbarsten – auch nach außen – wurde das neue Selbstverständnis des Museums jedoch im Anlegen einer historischen Sammlung und der entsprechenden Ausstellung. Das Nationalmuseum wollte zur Erarbeitung und Vermittlung der tansanischen Geschichte beitragen, gehe doch die Entwicklung jeder Nation hervor aus einem »sense of confident pride in what it was and what it is«.[21] In den Jahren nach der Unabhängigkeit wurde daher eine historische Sammlung angelegt, die »the various but continuous stages of the history of the country from the earliest time to the present« repräsentieren sollte,[22] also insbesondere auch die lange Geschichte vor der kurzen kolonialen Episode.[23] Eine erste, jedoch auf die Geschichte des Handelszentrums Kilwa Kisiwani beschränkte Ausstellung wurde 1967 eröffnet. 1971, gerade noch rechtzeitig zu den Feierlichkeiten zum zehnjährigen Bestehen des unabhängigen Tansania, war schließlich die *History Gallery* mit der Darstellung einer umfassenden Landesgeschichte fertiggestellt.[24] Das neue tansanische Selbstbewusstsein spiegelte sich etwa in der langen, bis ins Jahr 60 n. Chr. zurückreichenden Zeitspanne wider, denn diese habe zum Ziel, so der Bildungsbeauftragte des Museums, »to shatter the Euro-centric myth that Africa had no history prior to the coming of the whitemen«.[25]

Die Sammlung und die Ausstellungen orientierten sich an der neuen Perspektive und den Themen, die sich nach der Unabhängigkeit in der tansanischen Historiografie etablierten. Federführend war dabei das 1964 eingerichtete *History Department of University College* in Dar es Salaam, das

20 Vgl. Masao: National Museum of Tanzania, S. 104.
21 ANMT, National Museum of Tanzania: Annual Report 1967–68, S. 11–12.
22 Masao: National Museum of Tanzania, S. 107.
23 J. F. Ade Ajayi und andere prominente Vertreter der afrikanischen Historiografie, die sich mit dem Dekolonisierungsprozess herausbildete, verstanden den Kolonialismus als kurze Episode und betonten stattdessen die Kontinuität in der afrikanischen Geschichte. Ade Ajayi: Colonialism. An Episode in African History. Zu den unterschiedlichen Interpretationen der Kolonialzeit innerhalb der Afrikanischen Geschichte vgl. auch Davis: Interpreting the Colonial Period in African History.
24 Vgl. Masao: National Museum of Tanzania, S. 110.
25 Njombe: Makumbusho ya Taifa, S. vi.

mit neuen Ansätzen und Quellen die nationale und die afrikanische Geschichte neu erforschte und interpretierte.[26] Diese Geschichtsschreibung ist ebenfalls als Teil des *nation building* zu verstehen: Auf der Suche nach einer gemeinsamen Vergangenheit, aus der sich die Nation historisch begründen ließ, wurden das Streben nach Freiheit – *uhuru* – und der anhaltende, alle Regionen umfassende Widerstand als konstitutiv hervorgehoben.[27] Die Geschichte des antikolonialen Widerstands bildete auch im Nationalmuseum den Schwerpunkt, wie der Museumsdirektor festhielt: »Of special interest is the attempt to collect as much material pertaining to the various struggles by Tanzanians to shake off the colonial yoke as possible. Thus there has been a colossal addition of materials related to the pre-Independence wars of liberation (the Abushiri War, the Hehe War and the Maji Maji War).«[28] Fortan wolle sich das Museum zudem bemühen, mehr Material zur Geschichte der TANU zu sammeln, denn »for it will be agreed that the history of Tanzania culminates in TANU's success in achieving independence«.[29] Der bewaffnete Widerstand als afrikanische »answer toward colonialism« und die Unabhängigkeitsbewegung als veränderte »strategy for Uhuru«[30] bilden auch in der Ausstellung eine kontinuierliche und herausragende Linie. In Anbetracht dessen, dass der Majimaji-Krieg in den ausgehenden 1960er Jahren zum Vorläufer der TANU und zu einem nationalen Epos stilisiert wurde,[31] kann es nicht erstaunen, dass auch Songea Mbanos Porträt seinen Weg in die historische Sammlung und an einen prominenten Platz in der *History Gallery* fand.

Diese Darstellung des Widerstands mittels Porträts ›großer Männer‹ ist Ausdruck einer Heroisierung, die politische Führer in Tansania nach der Unabhängigkeit erfahren haben. Der tansanische Historiker Oswald Masebo erläuterte während einer Tagung im Februar 2018 in Hamburg, dass sich in der nationalistisch geprägten Geschichtsschreibung der späten 1960er Jah-

26 In anderen afrikanischen Staaten vollzog sich in den 1960er Jahren eine ähnliche Entwicklung, wie Andreas Eckert aufzeigt. Nur die nigerianische »School of Ibadan« hatte jedoch eine ebenso große internationale Strahlkraft wie die »Dar es Salaamer Schule«. Vgl. Eckert: Dekolonisierung der Geschichte?, S. 460–471.

27 Vgl. hierzu ausführlich das Kapitel »Nichtverwendung – jahrzehntelang unbeachtet«, S. 253.

28 Masao: National Museum of Tanzania, S. 107.

29 Ebd., S. 108.

30 Njombe: Makumbusho ya Taifa, S. vii.

31 Die Historiografie des Majimaji-Kriegs und seine politische Instrumentalisierung sind Gegenstand der zweiten Fotogeschichte.

re zwar die Perspektiven veränderten, die Analysekategorien der kolonialen Repräsentationen jedoch fortgesetzt worden seien.[32] Nicht mehr bekannte Kolonialisten, wohl aber die afrikanischen Führungsfiguren, besonders jene, die Widerstand gegen den Kolonialismus leisteten, seien fortan als Heldengestalten romantisiert worden. Kritisch fügte er hinzu, dass dadurch die Initiativen und die Handlungsmacht der breiten Bevölkerung vernachlässigt worden seien. Dies trifft insbesondere auf Frauen zu, wie Susan Geiger bereits 1996 eindrücklich gezeigt hat. Sie betont die zentrale, aber aufgrund der Fokussierung auf die Biografien weniger Männer vernachlässigte Rolle von Frauen und deren Vereinigungen bei der Konstruktion und Verbreitung des Nationalismus in den 1950er Jahren, auf den die TANU in ihrem Unabhängigkeitskampf aufbauen konnte.[33] Ähnlich wie Masebo argumentiert auch die Historikerin und Archäologin Nancy Rushohora, wenn sie kritisiert, dass die wenigen Majimaji-Denkmäler in erster Linie an Einzelpersonen oder definierte Gruppen erinnerten, die große Zahl der Kriegsopfer aber in Vergessenheit geriet und so das Gesamtbild des Kriegs verdunkle.[34] Mit diesen Denkmälern werde ausgewählt, wer gefeiert und erinnert wird, was jedoch den Involvierten und ihren vielfältigen Kriegserfahrungen nicht gerecht werde.

Die *History Gallery* wurde seit ihren Anfängen um einige Themenbereiche und viele Exponate erweitert. In vielerlei Hinsicht präsentiert sie sich aber nach wie vor so, wie sie schon in ihrer Anfangszeit gestaltet war, wie ein gedanklicher Rundgang durch das Museum aus dem Jahr 1976 zeigt.[35] Ungeachtet neuer Forschungsarbeiten vor allem zu den Widerstandskriegen, die in der zweiten Fotogeschichte thematisiert werden, zielt die Dauerausstellung weiterhin auf die Stabilisierung der nationalistischen Meistererzählung. Mit der Übernahme des *Maji Maji Memorial Museum* 2009 hat das Nationalmuseum deutlich gemacht, dass die Widerstandskriege auch weiterhin in seinem Fokus stehen.

---

32 Vgl. Masebo: Entangled Histories: Dar es Salaam – Hamburg (Keynote). Auch James Giblin und Jamie Monson kritisieren, dass die Majimaji-Forschung lange Zeit all jene vernachlässigte, »who stood outside male leadership«, und initiierten neue Perspektiven auf den Krieg. Giblin/Monson: Introduction. Maji Maji. Lifting the Fog of War, S. 14.

33 Geiger: Tanganyikan Nationalism as ›Women's Work‹.

34 Vgl. Rushohora: Theorising the Majimaji, S. 25–26. Zur Kritik am offiziellen Majimaji-Gedenken vgl. das Kapitel »Regionale Kriegserinnerungen und Majimaji-Fotografien«, S. 200.

35 Njombe: Makumbusho ya Taifa.

Die Verwendung von Songea Mbanos Fotografie ist längst nicht auf ihre Inszenierung im Nationalmuseum beschränkt. Immer wieder neu reproduziert zirkuliert sie als ›Heldenporträt‹ weit darüber hinaus. Ihre Bedeutung, so wird sich zeigen, ist jedoch auf die Einbindung in die historische Bildsammlung des Nationalmuseums zurückzuführen. Bei der Musealisierung wurde jene Bedeutung konstruiert, die ihr bis heute zukommt. Zunächst geht es im Folgenden aber um die Frage, wer der Mann ist, dessen Porträt Eingang in die *History Gallery* fand.

Songea Mbano – »the most powerful *nduna* in Njelu«

Songea Mbano gilt als mächtigster militärischer Führer der Ngoni-Gesellschaft seiner Zeit. Über sein Leben jenseits kriegerischer Leistungen und politischer Herrschaft ist indes nur wenig bekannt. In der Forschungsliteratur tritt sein Name im Zusammenhang mit dem Aufstieg zweier Ngoni-Königreiche im Südwesten Tansanias in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf, die insbesondere aufgrund ihrer Beteiligung am Majimaji-Krieg geschichtswissenschaftliche Aufmerksamkeit erfahren haben. Seine Biografie entflochten von der politischen und Sozialgeschichte der Ngoni zu erzählen, gestaltet sich aufgrund der spärlichen Hinweise schwierig. Songea Mbano hat selbst keine schriftlichen Quellen hinterlassen,[36] sodass sich Historikerinnen und Historiker zum einen auf die wenigen kolonialen Quellen von Missionaren, Militärs und Forschungsreisenden beziehen, in denen Songea Mbano erwähnt wird, zum anderen auf mündliche Überlieferungen. Von den ersten schriftlichen Berichten zur Geschichte der Ngoni, die auf die deutsche Kolonialzeit zurückgehen,[37] bis zu den neuesten Analysen bildet die *oral history* eine wesentliche Grundlage der historischen Forschung.[38] In den 1950er Jahren entstanden zwei Synthesen, die mündliche mit den verfügbaren schriftlichen Überlieferungen kombinierten und bis heute wichtige

36 Manche Historiker verweisen auf einen Brief, den Songea Mbano geschrieben haben soll, der später in dieser Fotogeschichte diskutiert wird. Vgl. das Kapitel »Umgedeutet im Fotoarchiv«, S. 86.

37 U. a. von Prince: Geschichte der Magwangwara nach Erzählung des Arabers Raschid bin Masaud und des Fussi, Bruders des vor drei Jahren verstorbenen Sultans der Magwangwara Mharuli; Fülleborn: Das deutsche Njassa- und Ruwuma-Gebiet, S. 125–187.

38 Eine Ausnahme bildet lediglich Patrick Redmond, der zwar nicht vor Ort forschte, sich aber auf verschriftlichte Interviews früherer Studien bezieht. Redmond: The Politics of Power.

Referenzwerke darstellen. Es handelt sich dabei um Philip Gullivers Aufsatz »A History of the Songea Ngoni«[39] aus dem Jahr 1955 sowie das im selben Jahr fertiggestellte Manuskript *The History of the Wangoni* des deutschen Benediktiner-Missionars Elzear Ebner, von dem allerdings bis zur offiziellen Veröffentlichung 1987 nur wenige hundert Kopien zirkulierten.[40] In beiden Studien wird Songea Mbano als mächtiger Kriegsführer mit weitreichendem Einfluss beschrieben. In Ebners Arbeit ist auch seine Involvierung in den Majimaji-Krieg erwähnt, ohne dass er aber als zentrale Figur des Kriegs ausgemacht wird.

Diese Rolle wurde erst im Rahmen des *Maji Maji Research Project* in den Jahren 1967 bis 1969 herausgearbeitet.[41] Im wohl wichtigsten Forschungsprojekt der »Dar es Salaamer Schule«, das unter der Leitung von John Iliffe und Gilbert Gwassa stand, reisten 25 Studierende in ihre Herkunftsregionen und befragten Zeitzeuginnen und Zeitzeugen, um basierend auf deren Aussagen den Majimaji-Krieg neu zu interpretieren.[42] Aus diesem *oral-history*-Projekt gingen Quellensammlungen und regionale Studien hervor. Eine davon ist die Analyse von Gaudens Mpangara und Oscar Mapunda, die, wie sie selbst betonen, aus der Perspektive der Ngoni den *Maji Maji War in Ungoni* darstellen.[43] Bereits 1966 hatten die beiden Autoren auf eigene Initiative mit der regionalen Untersuchung des Kriegs begonnen,[44] wobei sich insbesondere Mpangara in einer studentischen

39 Gulliver: A History of the Songea Ngoni. Gulliver vertiefte seine Analyse der politischen Machtstrukturen der beiden Ngoni-Reiche später weiter; vgl. Gulliver: Political Evolution in the Songea Ngoni Chiefdoms.

40 Ebners Manuskript wurde hundertfach kopiert und 1987 erstmals, 2009 in einer zweiten Auflage herausgegeben. Ebner: The History of the Wangoni (2009), S. 6. Vgl. hierzu auch das Kapitel »Neuverwendung in Tansania«, S. 264.

41 East Africana Collection der University of Dar es Salaam (EAC), University College, Dar es Salaam, Department of History, Maji Maji Research Project 1968, Collected Papers, Dar es Salaam 1969 (nachfolgend Maji Maji Research Project).

42 Verschiedene Forschende haben seit den späten 1990er Jahren aufgezeigt, dass sich die neue Auslegung des Kriegs wohl schon vor der Auswertung der mündlichen Quellen verfestigt hatte, da Aussagen von Zeitzeuginnen und Zeitzeugen, die dem in dieser Zeit konstruierten Majimaji-Narrativ widersprechen, in den regionalen Studien unberücksichtigt blieben. Vgl. u. a. Sunseri: Statist Narratives and Maji Maji Ellipses, S. 567–568, 580–581; Greenstein: Historical Narratives of the Maji Maji, S. 68–74.

43 Mpangaras und Mapundas Analyse und die transkribierten Interviews in englischer Übersetzung sind Teil der *Collected Papers* und erschienen anschließend in einer überarbeiteten Form als Buch; Mapunda/Mpangara: The Maji Maji War in Ungoni, S. 7.

44 Vgl. Iliffe: Foreword, in: Mapunda/Mpangara: The Maji Maji War in Ungoni.

Arbeit eingehender mit Songea Mbano befasste.[45] Diese Studie ist heute nicht mehr verfügbar, floss aber in die Forschungen zum Majimaji-Krieg der 1960er Jahre ein.[46] Hervorzuheben ist ferner die umfassende Untersuchung Patrick Redmonds, der die politischen Strukturen der beiden Ngoni-Reiche ausführlich analysiert.[47] Mit der politisch-ökonomischen Geschichte Ungonis beschäftigt sich auch H. D. Nyirenda, der in den 1980er Jahren aus einer marxistischen Perspektive die Ausübung indirekter Herrschaft während der Kolonialzeit untersuchte.[48] Jüngere Arbeiten zur Geschichte der Ngoni entstanden wiederum im Zuge eines erneuten Interesses am Majimaji-Krieg. In ihrer Analyse unterschiedlicher, auch bislang vernachlässigter Akteure und ihrer vielfältigen Interessen beschreibt Heike Schmidt den Krieg und seine Folgen in Ungoni.[49] Bertram Mapunda und in jüngster Zeit auch Nancy Rushohora haben mit archäologischen Methoden die Schauplätze des Kriegs, materielle Zeugnisse und Gedenkstätten untersucht und damit verbunden auch die überlieferten Erinnerungen und das offizielle Gedenken an den Majimaji-Krieg in den Blick genommen.[50] In den Überlieferungen der Ngoni-Gesellschaft wird Songea Mbano nicht nur als militärischer, sondern auch als ritueller Anführer erinnert. Ihm wird darin eine übernatürliche Kraft nachgesagt, mit der er Bienen erschaffen, Menschen in Ameisenhügel verwandeln oder sie vor den Augen ihrer Feinde verschwinden lassen konnte.[51]

All diese Autorinnen und Autoren beschreiben Songea Mbano zwar als »prominent war leader«[52] und »the most powerful *nduna* in Njelu at the turn

45 Mpangara: Songea Mbano (Forschungsseminar-Manuskript).

46 John Iliffe und Gilbert Gwassa beziehen sich auf diese Seminararbeit: Iliffe: Tanganyika under German Rule 1905–1912, S. 150–151; Gwassa: The Outbreak and Development of the Maji Maji War, S. 321. Bei diesem Buch handelt es sich um Gwassas 1973 an der Universität Dar es Salaam eingereichte Dissertation, die jedoch erst 2005 im Rüdiger Köppe Verlag erschien.

47 Redmond: The Politics of Power; ders.: Maji Maji in Ungoni.

48 Nyirenda: Indirect Rule in Colonial Ungoni 1897–1955 (M.A. Dissertation).

49 Schmidt: »Deadly Silence Predominates in this District«; dies.: (Re)Negotiating Marginality. Vgl. hierzu auch das Kapitel »Regionale Kriegserinnerungen und Majimaji-Fotografien«, S. 200.

50 U. a. Mapunda: Reexamining the Maji Maji War in Ungoni; Rushohora: Facts and Fictions of the Majimaji War Graves in Southern Tanzania; dies.: Theorising the Majimaji. Rushohoras Arbeiten zum Majimaji-Gedenken werden ausführlich besprochen im Kapitel »Regionale Kriegserinnerungen und Majimaji-Fotografien«, S. 200.

51 Rushohora: Desperate Mourning and Atrophied Representation, S. 34.

52 Ebner: The History of the Wangoni (2009), S. 79.

of the century«,[53] die kurz gehaltenen Porträts bleiben jedoch weitgehend auf seine Rolle innerhalb des Njelu-Reichs und seine militärischen Erfolge beschränkt. Unbeachtet blieben bisher auch die wenigen fotografischen Bilder, auf denen Songea Mbano abgebildet ist. Diese Fotografien, ihre Aufnahme- und Verwendungszusammenhänge werden in dieser Fotogeschichte behandelt, einzelne Abschnitte seiner Biografie werden entsprechend eingehend beschrieben. Die folgenden Ausführungen dienen einer ersten Einordnung in den historischen Kontext Ungonis.

Über Songea Mbanos Herkunft und die Verhältnisse, in denen er groß geworden ist, ist kaum etwas bekannt. Auch sein Geburtsjahr in den 1830er Jahren zu vermuten, entspricht nur einer vagen Schätzung. Bekannt ist lediglich, dass sein Vater Lwafu, Angehöriger der Kalanga, im Gebiet des heutigen Simbabwe gelebt hatte, bevor er von einer migrantischen Gruppe gefangen genommen und versklavt wurde.[54] Bei dieser migrantischen Gruppe handelte es sich um eine der Ngoni-Gruppen, die seit den 1820er Jahren im Zuge der *Mfecane* aus dem Süden Afrikas emigrierten. Während eines Zeitraums von rund 20 Jahren wanderte sie Richtung Norden bis nach Ufipa südöstlich des Tanganyikasees. Während ihrer langjährigen Migration geriet die militärisch und politisch gut organisierte Gruppe immer wieder in Konflikte mit den lokalen Bevölkerungen jener Gebiete, die sie passierte. Die Ngoni verübten Überfälle, verpflichteten die Unterlegenen – *sutu* genannt – zu Abgaben oder versklavten sie als Kriegsgefangene.[55] Dabei veränderte sich die migrierende Gruppe, da sie einen Teil der unterworfenen Menschen aufnahm:[56] Frauen wurden durch Heirat in die Haushalte integriert und ihre Kinder, dem Vater folgend, mit dem Ngoni-Status geboren. Die *sutu*-Männer konnten die Zugehörigkeit zur Ngoni-Gesellschaft erlangen, indem sie sich als Soldaten innerhalb der Ngoni-Armeen profilierten. Alle Ngoni-Männer, ob ihr Status nun durch das Geburtsrecht zugeschrieben oder durch kriegerische Leistungen er-

53 Schmidt: »Deadly Silence Predominates in this District«, S. 189.

54 Erstmals erwähnt von Ebner und von Redmond weiter ausgeführt. Vgl. Ebner: The History of the Wangoni (2009), S. 200; Redmond: The Politics of Power, S. 70.

55 Die Migration unter Zwangendaba ist u. a. ausführlich beschrieben in Ebner: The History of the Wangoni (2009), S. 25–37; Gulliver: A History of the Songea Ngoni, S. 17–19; Redmond: The Politics of Power, S. 11–34.

56 Dadurch wuchs die Ngoni-Gruppe zahlenmäßig, und zugleich kam es zu kulturellen Veränderungen, zum Beispiel zu Sprachveränderungen wie der Verschiebung von ›Nguni‹ zu ›Ngoni‹. Vgl. Redmond: The Politics of Power, S. 12–14. Auch Ebner beschreibt die sprachlichen Adaptionen ausführlich; Ebner: The History of the Wangoni (2009), S. 144–156.

langt war, konnten bis zum höchsten militärischen Rang des *nduna* aufsteigen.[57] So war es auch im Falle von Songea Mbano. Er muss mit den Ngoni migriert und in die Armee aufgenommen worden sein, denn um das Jahr 1850 hatte er bereits eine führende militärische Rolle inne. Damals, wenige Jahre nach dem Tod ihres Anführers Zwangendaba, spaltete sich die Gruppe auf, und Songea Mbano folgte fortan Zulu Gama und einer zweiten, von Mbonani Tawete angeführten Gruppe Richtung Südosten.[58] Rund zehn Jahre später gelangten die beiden Gruppen in jene Region am Njassasee – andernorts Malawisee genannt –, die heute zu Tansania gehört. Diese Region war seit langem von kleinen, politisch wenig organisierten Gemeinschaften besiedelt,[59] erlebte jedoch seit Beginn des 19. Jahrhunderts aufgrund mehrerer Einwanderungswellen große Veränderungen. Mit der Niederlassung der Ngoni verschoben sich die Machtverhältnisse von neuem.[60]

Zu diesem Zeitpunkt war Songea Mbano bereits zu einem der einflussreichsten Männer der Ngoni geworden. Seine Position festigte sich durch die militärischen Erfolge gegen eine dritte Ngoni-Gruppe, die sich schon einige Jahre zuvor in dieser Region niedergelassen hatte.[61] Nach diesem Krieg, vermutlich 1862 oder 1863, begannen die siegreichen Gruppen mit der Etablierung zweier weitgehend unabhängiger Königreiche: Die Nachfahren des inzwischen verstorbenen Zulu Gama etablierten im Süden das Njelu-Reich, Mbonani Tawetes Erben das Mshope-Reich nördlich davon.[62] Die beiden Ngoni-Reiche mit den von ihnen beherrschten Gebieten wurden bereits im 19. Jahrhundert Ungoni genannt; es ist demnach ein geografischer Begriff, der ein fluides territoriales Gebiet im äußersten Südwesten des heutigen Tansania bezeichnet.

---

57 Das komplexe und sich verändernde Verhältnis der Ngoni zur unterworfenen Bevölkerung wird in der Literatur unterschiedlich beschrieben. Empfehlenswert sind vor allem Schmidt: (Re)Negotiating Marginality; Redmond: The Politics of Power; S. 48–52; Ebner: The History of the Wangoni (2009), S. 114–119.

58 Vgl. Gulliver: Political Evolution in the Songea Ngoni Chiefdoms, S. 86.

59 Sowohl Ebner als auch Gulliver beschreiben ein komplexes, nicht-statisches Gebilde von Gruppen entlang der Orte rund um das heutige Songea. Ihre Bezeichnungen bezogen sich auf Flüsse, Berge, Täler oder andere geografische Besonderheiten, die ihre Siedlungsgebiete auszeichneten. Gulliver: A History of the Songea Ngoni, S. 26–30; Ebner: The History of the Wangoni (2009), S. 40–50.

60 Vgl. Iliffe: A modern History of Tanganyika, S. 56 ff.

61 Zur Migration der dritten Ngoni-Gruppe unter der Leitung von Maseko Mputa und zum Krieg zwischen den drei Ngoni-Gruppen zu Beginn der 1860er Jahre vgl. Ebner: The History of the Wangoni (2009), S. 51–54, 64–69.

62 Vgl. Redmond: The Politics of Power, S. 29–34.

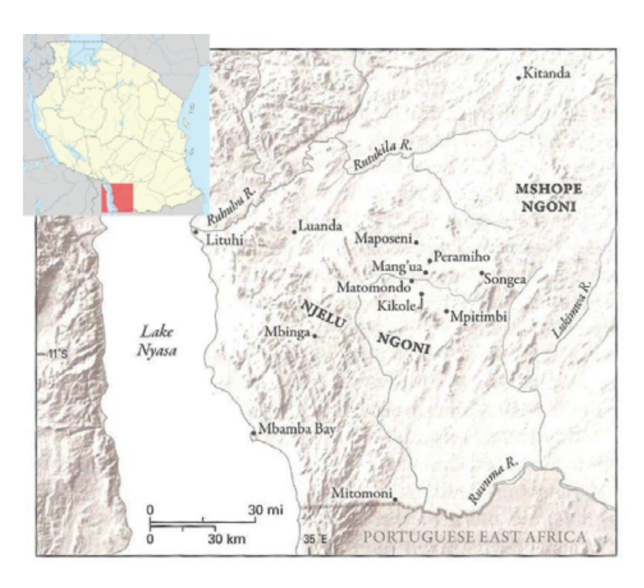


Abb. 2: Karte der Region Ungoni mit den beiden Ngoni-Reichen Njelu und Mshope um 1900.[63]

Songea Mbanos Macht innerhalb der Njelu-Ngoni festigte sich auch in den folgenden Jahren, als sich die beiden Migranten-Gruppen zu niedergelassenen Gesellschaften transformierten. Anders als in Mshope, wo weiterhin der *nkosi* – ein Herrschertitel in beiden Königreichen – unangefochten an der Spitze stand, kam es in Njelu zu einer Dezentralisierung. Der *nkosi* büßte zugunsten seiner militärischen Führer, der *manduna*, an Macht und Einfluss ein, wovon Songea Mbano besonders profitierte. Das Njelu-Reich war aufgrund von fortgesetzten militärischen Expeditionen sowohl geografisch als auch demografisch rasch expandiert, sodass die *manduna* Ende der 1870er Jahre eigene Niederlassungen in den tributpflichtigen Gebieten einrichteten.[64] Songea Mbano etablierte sein Hauptquartier erst in Ngalanga, nahe dem Herrschersitz, später in Msamala, unweit der heutigen Stadt Songea, von wo aus er den Osten des Njelu-Reichs zunehmend autonom kontrollier-

63 Die Karte ist entnommen aus: Schmidt: »Deadly Silence Predominates in this District«, S. 189. Legende: »Songea and Ungoni«. © Brill Verlag (die Lokalisierung innerhalb Tansanias ist von der Autorin hinzugefügt worden).

64 Zu den internen Entwicklungen und den Gründen für die unterschiedliche Ausgestaltung der Machtstrukturen vgl. Gulliver: Political Evolution in the Songea Ngoni Chiefdoms; Redmond: The Politics of Power, S. 35–48.

te.[65] Erfolgreicher noch als andere *manduna* führte er mit seiner Armee eigenständig Kriege und Raubzüge in benachbarte Gebiete, verfügte über die Gefangenen, die Kriegsbeute und die Abgaben der Unterworfenen und übte auch eine gewisse administrative Autorität aus.[66] Die umliegenden Bevölkerungen reagierten unterschiedlich auf die von den Ngoni verübten Überfälle und die kriegerischen Auseinandersetzungen: Manche unterwarfen sich, wurden zu Abgaben in Form von Nahrungsmitteln und Vieh verpflichtet oder versklavt, andere flüchteten oder verschoben ihre Siedlungsgebiete, und in wieder anderen Fällen hatten die Angriffe eine politische Zentralisierung und militärische Konsolidierung zur Folge.[67] Die Ngoni nahmen weiterhin einen Teil der Gefangenen in ihre Gesellschaft auf, wobei sich durch neue Formen der Integration ihre soziale Struktur weiter differenzierte und sich auch ihre Kultur und Sprache veränderte. Bis etwa Ende des 19. Jahrhunderts entwickelten sich vielfältige Formen der Abhängigkeit und dadurch äußerst komplexe Machtbeziehungen innerhalb Ungonis, in dessen Zentrum die beiden Ngoni-Reiche standen.[68]

Die Expansion Ungonis war lediglich in den Jahren 1878 und 1881 durch zwei Kriege gegen die Hehe unterbrochen worden, der zu dieser Zeit einzigen politischen Macht, die den Ngoni militärisch die Stirn bieten konnte. Als »hero of the Hehe wars«[69] machte sich Songea Mbano vor allem im ersten der beiden Kriege einen Namen: Nachdem erst die Mshope-, dann die Njelu-Ngoni unvorbereitet von den Angriffen der Hehe getroffen worden waren, vereinten sie sich in einer von Songea Mbano und vier weiteren *manduna* angeführten Armee, gingen zum Gegenangriff über und fügten den Hehe-Truppen empfindliche Niederlagen zu. Die beiden Kriege brachten keine Entscheidung im Machtkampf, die Hehe und die Ngoni legten in der Folge jedoch Grenzen im beiderseits beanspruchten Gebiet fest. Die Expansion des Njelu-Reichs richtete sich daher nicht weiter gegen Norden, verstärkte sich dafür umso mehr im Südosten, also ausgehend von jenem

65 Vgl. Ebner: The History of the Wangoni (2009), S. 81, 83.
66 Vgl. Redmond: The Politics of Power, S. 35–48.
67 Vgl. u. a. Redmond: The Politics of Power, S. 22–23; Iliffe: A Modern History of Tanganyika, S. 54–57; Beez: Karawanen und Kurzspeere, S. 18–22; Gwassa: The German Intervention and African Resistance, S. 88–89.
68 Vgl. u. a. Schmidt: (Re)Negotiating Marginality, S. 34–39; Redmond: The Politics of Power, S. 48–52.
69 Iliffe: A Modern History of Tanganyika, S. 186.

Gebiet, das Songea Mbano unterstand.[70] Nun begann die Hochphase des Njelu-Reichs, das bis in die 1890er Jahre seine geografische Ausdehnung verdreifachte.[71]

Verschiedene Faktoren begünstigten, dass Songea Mbano in den 1880er und 1890er Jahren seinen Einfluss innerhalb des florierenden Njelu-Reichs weiter ausbauen konnte. Obwohl sich auf der Ebene des Königreichs komplexe administrative Strukturen entwickelten, agierten manche *manduna* in ihren Niederlassungen weitgehend unabhängig. Zur Bestätigung dieser These wird in der Forschungsliteratur stets Songea Mbanos große Autonomie angeführt.[72] Er profitierte insbesondere davon, dass die expandierende Herrschaft der Ngoni auch nach ihrer Niederlassung auf militärischer Stärke basierte.[73] Prestige, Status und Macht hingen in erster Linie von militärischen Erfolgen ab[74] – und davon hatten Songea Mbano und seine Krieger besonders viele vorzuweisen. Seine aus mehreren Einheiten bestehende Armee soll insgesamt rund 5.000 Männer und damit mehr als ein Drittel aller Krieger des Njelu-Reichs umfasst haben.[75] Die Armee unternahm militärische Expeditionen bis ins Hinterland der Küstenstädte Lindi, Mikindani und Kilwa und drang selbst ins portugiesisch dominierte Gebiet vor.[76] Das gegen Süden und Osten offene Herrschaftsgebiet eröffnete Songea Mbano nicht nur viele Expansionsmöglichkeiten, sondern war zudem auch günstig an einer der Hauptkarawanenrouten gelegen, die von den ostafrikanischen Städten bis weit in den Kontinent hineinführten. Der Verkauf von Sklaven und Elfenbein brachte ihm zusätzlichen Reichtum, umso mehr, als sich arabische Händler ab Ende der 1880er Jahre vermehrt im Njelu-Reich niederließen.[77]

70 Ausführlich zum Verlauf und den Folgen der beiden Hehe-Ngoni-Kriege vgl. u. a. Ebner: The History of the Wangoni (2009), S. 77–87; Redmond: The Politics of Power, S. 53–61.

71 Vgl. Redmond, The Politics of Power, S. 62–100.

72 Vgl. Gulliver: Political Evolution in the Songea Ngoni Chiefdoms, S. 88, 96; Mapunda/Mpangara: The Maji Maji War in Ungoni, S. 1; Redmond: The Politics of Power, S. 68–69; Iliffe: Tanganyika under German Rule 1905–1912, S. 150.

73 Vgl. Redmond: The Politics of Power, 68–74.

74 Vgl. Gulliver: Political Evolution in the Songea Ngoni Chiefdoms, S. 96.

75 Vgl. Redmond: The Politics of Power, S. 68–70.

76 Vgl. Ebner: The History of the Wangoni (2009), S. 88–113; Mapunda/Mpangara: The Maji Maji War in Ungoni, S. 10–11.

77 Vgl. u. a. Redmond: The Politics of Power, S. 90–92; Ebner: The History of the Wangoni (2009), S. 122–123. Zu den Handelsnetzwerken im südlichen Tansania und der Involvierung lokaler Führer in den Sklavenhandel mit der Küstenregion vgl. Becker: Traders, ›Big Men‹ and Prophets.

Und letztlich bedeuteten auch die Differenzen innerhalb der royalen Njelu-Ngoni und die Nachfolgekonflikte, die vor allem nach Mharules Tod 1889 zutage traten, einen Machtgewinn für Songea Mbano.[78]

Obwohl er nicht der royalen Familie angehörte und sein Ngoni-Status erworben war, war Songea Mbano eng mit der Herrscherfamilie verbunden. Er stand bereits auf Zulu Gamas Seite, als dieser sich von der größeren Ngoni-Gruppe trennte, und blieb auch während der Regentschaft der nachfolgenden *mankosi* (Mehrzahl von *nkosi*) ein wichtiger Berater.[79] Des Weiteren war Songea Mbano mit einer Tochter Zulu Gamas, vermutlich Sanyasi Zulu, verheiratet. Manche Historiker meinen, diese Vermählung habe der Sicherung seiner Loyalität zur Herrscherfamilie gedient.[80] Über Songea Mbanos weitere verwandtschaftliche Beziehungen oder sein Leben abseits der militärischen und politischen Schauplätze geht aus den Quellen und der Forschungsliteratur nur sehr wenig hervor. Ebner nennt fünf weitere Ehefrauen, ohne jedoch auf sie einzugehen. Seiner – vermutlich nicht vollständigen – Genealogie folgend hatte Songea Mbano fünf Söhne, Töchter werden keine erwähnt. In der Darstellung des ›Mbano-Clans‹ sind zudem die männlichen Nachfahren seiner Söhne sowie jene seines Bruders Njenje aufgelistet.[81]

Kurz vor der Jahrhundertwende war Songea Mbano weit über die Grenzen Ungonis hinaus bekannt. Selbst die deutschen Kolonialisten beschrieben ihn als »ungemein einflussreich«, als sie 1897 die koloniale Unterwerfung Ungonis planten.[82] Zusammen mit dem *nkosi* sei er der »bedeutendste unter den Wangoni-Häuptlingen«, der allein »durch sein Herrschertalent, seine politische Klugheit und Thatkraft […] Macht und Einfluss erworben« habe.[83] Die koloniale Besetzung lief nicht so widerstandslos ab, wie dies in den kolonialen Quellen und in der Forschungsliteratur oftmals beschrieben

78 Vgl. Redmond: Maji Maji in Ungoni, S. 113–114.

79 Redmond: The Politics of Power, S. 44. Gulliver ist sogar der Auffassung, dass Songea Mbano zusammen mit zwei weiteren nicht-royalen *manduna* Hawayi zu Zulu Gamas Nachfolger machte und auch bei der Bestimmung weiterer *mankosi* mitwirkte. Gulliver: Political Evolution in the Songea Ngoni Chiefdoms, S. 86, 90–91.

80 Vgl. Redmond: The Politics of Power, S. 72; Iliffe: A Modern History of Tanganyika, S. 64. Die Tochter des Zulu Gama war demnach eine Schwester der beiden *mankosi* Hawayi und Mharule, die aufeinander folgten. Vgl. hierzu auch das Kapitel »Nachspiel und Rückblick«, S. 171.

81 Vgl. Ebner, The History of the Wangoni (2009), S. 205–206.

82 Fülleborn: Das deutsche Njassa- und Ruwuma-Gebiet, S. 137.

83 Bundesarchiv Berlin (BArch), R 1001/288, Engelhardt, Songea, 2.8.1897.

worden ist.[84] Die Konfrontation der Ngoni-Elite mit einer deutschen Truppe wird im weiteren Verlauf dieser Fotogeschichte noch ausführlich dargestellt. In der Folgezeit richteten die Deutschen eine militärische Station in Songea ein und machten von dort aus ihren kolonialen Anspruch in Ungoni geltend. Neue Forschungen gehen davon aus, dass die koloniale Herrschaft Ungoni nicht umfassend durchdrang, auch wenn sie einigen Wandel in die Region brachte. Heike Schmidt nennt als grundlegendste Veränderungen die massive Verringerung der Überfälle der Ngoni gegen die umliegenden Bevölkerungen, die Gründung von Missionsstationen und deren Bildungseinrichtungen sowie die Einführung von Steuererhebungen. Sie betont jedoch, dass sich die Ngoni der kolonialen Herrschaft nicht gänzlich unterordneten.[85] Schließlich blieben auch die beiden Ngoni-Reiche weiterhin bestehen.[86]

Wie bei der Verwaltung vieler Distrikte stützte sich die Kolonialregierung in Ungoni auf die intermediäre Herrschaft. Sie nutzte die bisherigen hierarchischen Strukturen insofern, als dass Mitglieder der Ngoni-Elite zu *sultanen* ernannt wurden,[87] eine Position auf mittlerer Verwaltungsebene.[88] Songea Mbano wurde dabei zum Angelpunkt der deutschen Verwaltung gemacht. Er soll Land und Arbeitskräfte für den Bau der militärischen Station zur Verfügung gestellt und Steuern eingetrieben haben.[89] Einige Historiker gehen davon aus, dass er von den Deutschen als oberster Repräsentant der Ngoni eingesetzt wurde und zwischen ihnen und der herrschenden Schicht vermittelte.[90] Patrick Redmond argumentiert, er sei aufgrund seines militärischen Status und der Machtposition, seines Alters, seiner Weisheit und Bekanntheit gegenüber den beiden amtierenden *mankosi* bevorzugt worden.

84 Zu den Einschätzungen des Widerstands gegen die koloniale Unterwerfung in Ungoni vgl. das Kapitel »Nachspiel und Rückblick«, S. 171.

85 Vgl. Schmidt: »Deadly Silence Predominates in this District«, S. 195–196. Redmond hatte die Veränderungen noch als tiefgreifend bezeichnet und beschreibt die »Rough New World, 1898–1905« ausführlich. Vgl. Redmond: The Politics of Power, S. 101–117.

86 Vgl. Redmond: The Politics of Power, S. 100; Gulliver: Political Evolution in the Songea Ngoni Chiefdoms, S. 82.

87 Vgl. Gulliver: Political Evolution in the Songea Ngoni Chiefdoms, S. 95.

88 Im Landesinnern waren *sultane* den deutschen Stationschefs unterstellt und den *jumben* übergeordnet. Zur Struktur des deutschen intermediären Verwaltungssystems vgl. auch Fußnote 440 dieser ersten Fotogeschichte.

89 Vgl. Iliffe: Tanganyika under German Rule 1905–1912, S. 150–151; Mapunda/Mpangara: The Maji Maji War in Ungoni, S. 6.

90 Vgl. Nyirenda: Indirect Rule in Colonial Ungoni 1897–1955 (M.A. Dissertation), S. 201; Redmond: The Politics of Power, S. 104.

Dennoch habe auch er, wie alle Ngoni-Führer, insgesamt an Einfluss eingebüßt.[91] Wie auch immer Songea Mbanos Kooperation mit der Kolonialverwaltung ausgesehen hat, sie war nicht von langer Dauer: Acht Jahre nach der Besetzung Ungonis führte er gemeinsam mit den beiden *mankosi* Chabruma und Mputa Gama die Ngoni-Krieger in den Majimaji-Krieg gegen die deutsche Kolonialherrschaft.

Das Hauptinteresse der meisten Historikerinnen und Historiker an den Ngoni gilt ihrer Beteiligung am Majimaji-Krieg, da dieser Krieg in Ungoni besonders lange andauerte und von der deutschen Kolonialregierung den größten militärischen Einsatz erforderte.[92] Im August 1905, rund einen Monat nachdem der Krieg in Matumbi seinen Anfang genommen hatte, erreichten die *maji*-Botschaft und die *maji*-Medizin die beiden Ngoni-Reiche.[93] Die politischen und militärischen Anführer beteiligten sich mehrheitlich am Krieg und mobilisierten große Streitkräfte.[94] Songea Mbano wird auch in diesem Krieg als »one of the principal leaders«[95] ausgemacht, seine kriegerischen Handlungen sind in der Literatur jedoch nur vage beschrieben: Als die Ngoni-Krieger ab September an verschiedenen Schauplätzen koloniale Einrichtungen, Missionsstationen und Siedlungen arabischer Händler angriffen, zielten er und seine Männer auf die Niederlassung von Rashid bin Masoud in Kikole, dem erfolgreichsten Händler der Region, der sich loyal gegenüber den Deutschen zeigte.[96] Die Angriffe blieben erfolglos; ebenso die beiden späteren

91 Vgl. Redmond: The Politics of Power, S. 104–105.

92 Ausführlich zum Verlauf des Kriegs in Ungoni vgl. Schmidt: »Deadly Silence Predominates in this District«; Mapunda/Mpangara: The Maji Maji War in Ungoni; Redmond: The Politics of Power, S. 118–136. Eine kurze Darstellung des gesamten Kriegs, wie sie ein tansanisches Lehrmittel vermittelt, ist in Kapitel 2.1 wiedergegeben.

93 Zur Ausbreitung des *maji*, das allerdings in Ungoni eine weniger zentrale Rolle spielte als in anderen Kriegsgebieten, vgl. bes. Mapunda/Mpangara: The Maji Maji War in Ungoni, S. 15–20; Schmidt: »Deadly Silence Predominates in this District«, S. 196 ff.

94 Die Gründe für die Partizipation der Mehrheit der Ngoni-Führer am Majimaji-Krieg und das Abseitsbleiben einiger weniger sind in der Geschichtsschreibung unterschiedlich interpretiert worden. Vgl. hierzu u. a. Redmond: Maji Maji in Ungoni; Greenstein: Historical Narratives of the Maji Maji, S. 9–12. Auch Schmidt geht dieser Frage nach, untersucht aber die vielfältigen Interessen der Akteure über die Ngoni-Elite hinaus. Eine ihrer Hauptthesen ist dabei, dass junge Männer, vor allem auch aus der *sutu*-Bevölkerung, sich den militärischen Anführern anschlossen, weil der Krieg eine Möglichkeit bot, ihr Ansehen und den sozialen Status zu erhöhen bzw. die Ngoni-Zugehörigkeit überhaupt erst zu erlangen. Vgl. Schmidt: »Deadly Silence Predominates in this District«; dies.: (Re)Negotiating Marginality.

95 Ebner: The History of the Wangoni (2009), S. 147.

96 Vgl. Redmond: The Politics of Power, S. 127.

Versuche Songea Mbanos und seiner Verbündeten, die deutsche Militärstation einzunehmen.[97] Bekannt ist des Weiteren, dass Songea Mbano überall – bis hin zu seinen ehemaligen Feinden – nach militärischen Allianzen suchte.[98]

Nach ersten Niederlagen versammelten mehrere Ngoni-Anführer ihre bisher weitgehend unkoordiniert agierenden Einheiten in der Absicht, in einem weiteren, diesmal gemeinsamen Angriff die Militärstation in Songea einzunehmen. Auch Songea Mbano und seine Armee waren unter den rund 5.000 Kriegern, die in Lumecha lagerten, als die deutschen Kolonialtruppen in der Nacht auf den 21. Oktober 1905 die Ngoni überraschend attackierten. Die verlorene Schlacht war der Wendepunkt in der Kriegsführung der Ngoni. Fortan agierten kleine Gruppen in Guerilla-Aktionen gegen Missionsstationen und deutsche Einheiten.[99] Die kolonialen Truppen gewannen jedoch in den folgenden Wochen die Oberhand. Sie gingen nicht nur rigoros gegen die Majimaji-Krieger vor, sondern nahmen auch Frauen und Kinder gefangen, brannten Dörfer nieder und zerstörten Felder und Ernten. In der Folge dieser »Strategie der verbrannten Erde«[100] litten die Menschen in Ungoni jahrelang an einer gravierenden Hungersnot.[101]

Um die Jahreswende zeichnete sich die Niederlage der Majimaji-Krieger ab und mehr und mehr Anführer der Njelu-Ngoni gerieten in deutsche Gefangenschaft.[102] Fotografien, die während ihrer Inhaftierung im Gefängnis von Songea gemacht wurden, und die Hinrichtung von rund einhundert Anführern im Februar und März 1906 prägen bis heute die Erinnerungen an den Majimaji-Krieg. Diese Fotografien der Kriegsgefangenen, ihre Hinrichtungen und das Gedenken sind Ausgangspunkte der zweiten Fotogeschichte. An dieser Stelle soll nur Songea Mbanos Schicksal hervorgehoben wer-

97 Vgl. Ebner: The History of the Wangoni (2009), S. 135–136; EAC, Maji Maji Research Project No. 6/68/4/1, S. 12.

98 U. a. EAC, Maji Maji Research Project No. 6/68/4/1, S. 13.

99 Vgl. u. a. Mapunda/Mpangara: The Maji Maji War in Ungoni, S. 23–24; Ebner: The History of the Wangoni (2009), S. 140–142.

100 Gilbert Gwassa führte den Begriff »scorched-earth policy« in den 1960er Jahren im Zusammenhang mit dem antikolonialen Widerstand ein. Gwassa: The German Intervention and African Resistance, S. 111, 120.

101 Die Hungersnot in Ungoni ist ausführlicher beschrieben in Schmidt: (Re)Negotiating Marginality, S. 56–58. Zur gezielten Vernichtung von Ernten und Feldern und der daraus resultierenden Hungersnot vgl. u. a. Gwassa: The Outbreak and Development of the Maji Maji War, S. 215 ff.; Wimmelbücker: Verbrannte Erde; vgl. hierzu auch das Kapitel »Dokumentarische Fotografien aus der Nachkriegszeit«, S. 227.

102 Einzelne militärische Führer leisteten länger anhaltenden Widerstand, insbesondere Chabruma, der *nkosi* des Mshope-Reichs. Vgl. Redmond: The Politics of Power, S. 131–133.

den: Er war einer jener *manduna*, die kapitulierten und sich den deutschen Truppen stellten, als die Niederlage unausweichlich wurde und sich das Leid der Bevölkerung zuspitzte.[103] Auch er befand sich unter den in Songea Inhaftierten, wie die erwähnten Fotografien belegen. Mapunda und Mpangara führen basierend auf mündlichen Informationen aus, Songea Mbano habe eine Begnadigung, die ihm die Deutschen angeboten hätten, abgelehnt.[104] Um sein Gewissen nicht zu verraten, habe er darauf insistiert, denselben Tod wie seine Krieger und Söhne zu sterben. Wenige Tage nach den Massenhinrichtungen fand auch Songea Mbano den Tod durch den Strick.[105] Seine Nachfahren bezweifeln heute, dass sein ganzer Leichnam im Land begraben liegt.[106] Sie gehen davon aus, dass sein Schädel später exhumiert und nach Deutschland gebracht worden ist, und fordern seine Restitution – bislang allerdings erfolglos. In der Überlieferung der Ngoni wurde Songea Mbano überdies nicht erhängt, sondern erschossen, was eine ehrenhaftere Vollstreckung darstellte. Weil sein Grab, das heute Teil der Anlage des Majimaji-Museums ist, nicht den Bestattungsriten der Ngoni-Gesellschaft entspricht, werden weiterhin bei der Chandamali-Felshöhle, wo Songea Mbano selbst rituelle Praktiken vollzogen hatte und sich während der Kriegszeit versteckt hielt, Gedenkrituale ausgeführt.[107]

Eingebunden in vielfältige mediale Darstellungen

Obwohl die von den Ngoni verübten Raubzüge und Versklavungen sowie die Destabilisierung bestehender regionaler Strukturen für viele Menschen Leid und Zerstörung bedeuteten, ist es heute in erster Linie Songea Mbanos Widerstand gegen die deutsche Kolonialherrschaft, der in Tansania mit seinem Namen in Verbindung gebracht wird. Viel mehr ist aus den zahlreichen Verwendungen seines Porträts nicht zu erfahren, jedenfalls nicht außerhalb seiner Herkunftsregion. Es ist davon auszugehen, dass in der Ruvuma-Region ein differenzierteres Bild Songea Mbanos existiert, sowohl unter den Ngoni, denen er angehörte, als auch in anderen Gesellschaften, zumal Songea Mbano seine militärische Stärke nicht nur im Majimaji-Krieg eingesetzt

103 Vgl. Redmond: The Politics of Power, S. 130.
104 EAC, Maji Maji Research Project No. 6/68/4/1, S. 16.
105 Vgl. Mkoa wa Ruvuma, Wizara ya Maliasili na Utalii (Hg.): Maadhimisho ya Kumbukizi ya Vita vya Maji Maji, S. 9; Gespräch mit Balthazar Nyamusya, Songea, 22.5.2015.
106 Vgl. Rushohora: Desperate Mourning and Atrophied Representation, S. 35 ff.
107 Ebd., S. 41. Vgl. auch dies.: An Archaeological Identity of the Majimaji, S. 265–266.

hatte, sondern jahrzehntelang auch gegen weite Bevölkerungsteile, die im Südwesten Tansanias lebten. Hier geht es jedoch noch einmal um seine Darstellungen als ›Nationalheld‹, insbesondere im *Maji Maji Memorial Museum* in Songea. Dieses Gedenkmuseum geht zwar auf eine Initiative aus der Ngoni-Gesellschaft zurück, ist aber seit 2010 in nationaler Hand. Das Gedenken in Songea und das Kriegsnarrativ, das sich auf nationaler Ebene etabliert hat, haben sich teilweise ineinander verschoben, sodass sich hier das Zentrum der Majimaji-Erinnerungskultur herausgebildet hat. In den verschiedenen medialen Formen des Gedenkens an Songea Mbano, die nachfolgend betrachtet werden, zeigt sich also in erster Linie das öffentlich gepflegte Geschichtsbild als Teil der offiziellen Überlieferung an den Majimaji-Krieg. Andere, teilweise abweichende Geschichtsinterpretationen und überlieferte Erinnerungen sind Gegenstand der nachfolgenden Fotogeschichte.

Songea Mbano ist im *Maji Maji Memorial Museum* in mehreren Gedenkobjekten und Denkmälern medial und materiell präsent: Im Außenteil der Anlage befindet sich sein Grab, das zusammen mit dem nur wenige Meter entfernt liegenden Massengrab weiterer Majimaji-Krieger den Ausgangspunkt der Museumsanlage bildet. Ebenfalls im Außenbereich des weitläufigen Geländes ist Songea Mbano in Gestalt einer aus Beton gegossenen Büste vergegenwärtigt. Als Teil einer Serie von zwölf ›Majimaji-Helden-Statuen‹



Abb. 3: Songea Mbanos Statue im Maji Maji Memorial Museum. In Abständen von rund 10 Metern rahmen insgesamt zwölf Statuen den großen Platz ein, auf dem die militärischen Paraden während der jährlichen Gedenkfeiern am 27. Februar stattfinden.

säumt sie den Platz um ein großes Soldatendenkmal, das über diesen Krieg hinaus all diejenigen ehrt, die ihr Leben für die Nation hergaben.

Zudem ist der Name des *nduna* auch in der Gedenktafel eines Obelisken eingraviert, der an der Richtstätte etwas außerhalb der Museumsanlage an die im Februar 1906 gehenkten Majimaji-Krieger mahnt. Im Innern des Museums finden sich weitere Hinweise auf Songea Mbano, so auch sein fotografisches Porträt.[108] Die Fotografie wird in der Dauerausstellung des Museums gezeigt, die die Geschichte des Widerstands gegen die deutsche Kolonialherrschaft darstellt, wobei die Ereignisse in der Region um Songea während des Majimaji-Kriegs im Zentrum stehen.

Die Fotografie ist hier in ähnlicher Weise ausgestellt wie in der *History Gallery* in Dar es Salaam, was nicht erstaunt, sind beide Museen doch Teil des tansanischen Nationalmuseums. In einen dunklen Holzrahmen gekleidet, ist die großformatige Aufnahme wiederum umgeben von den Porträts von Mkwawa und Abushiri bin Salim, diesmal begleitet von einer Aufnahme Tom von Princes, der als Widersacher der großen Widerstandskämpfer beschrieben wird. Die fünfte Fotografie – auch von ihr wird noch die Rede sein – visualisiert die Machtdemonstration der Deutschen bei der kolonialen Eroberung, die den erwarteten Widerstand der militärisch gut organisierten Ngoni brechen sollte.[109] Gemeinsam repräsentieren diese Fotografien den frühen Widerstand gegen das koloniale Eindringen in Ostafrika im späten 19. Jahrhundert – in der Ausstellung als Vorgeschichte zum Majimaji-Krieg dargestellt. Anders als in der *History Gallery* stellt die Bildlegende hier einen ethnischen Bezug her und verweist darauf, dass die Ngoni sich der kolonialen Herrschaft von Beginn an widersetzten. Songea Mbano wird nicht nur als Namenspatron beschrieben, sondern auch als »the first Ngoni to fight against Germany. During the Maji Maji War he led severe fighting against the Germans.«

108 Fotografischer Abzug, 30,5 x 45 cm, ausgestellt im *Majimaji Memorial Museum* in Songea, gesehen am 22.5.2015. Bildlegende: »Chifu Songea (Lwafu) Mbano, ambaye jina la Mji wa Songea limetokana na jina lake. Alikuwa ni Chifu wa kwanza wa Kingoni kupambana na Wajerumani. Wakati wa Vita vya Maji Maji aliendesha mapigano makali dhidi Wajerumani *** Chief Songea Lwafu Mbano, from whom the Town of Songea derives its name. He was the first Ngoni to fight against Germany. During the Maji Maji War he led severe fighting against the Germans.«

109 Die englischsprachige Bildlegende beschreibt die Aufnahme mit den Worten: »Before the German controlled the Ngoni land they had already heard of their military strength and war techniques. It was necessary for Germans to demonstrate their power in order to win the Ngoni resistance. Senior Lieutenant Engelhardt demonstrates his weapons to the Chief of Ungoni 1897.« Vgl. hierzu das Kapitel »›Gunpowder Diplomacy‹ in Msamala«, S. 159.



Abb. 4: Die Fotografie zeigt die zweite Ausstellungswand der chronologisch aufgebauten Ausstellung. Das runde Museumsgebäude lädt die Besucherinnen und Besucher dazu ein, der Geschichte des Majimaji-Kriegs zu folgen.

Während Songea Mbano im Majimaji-Gedenkmuseum in sehr unterschiedlicher medialer Form präsent ist, bleibt die Darstellung des Abgebildeten außerhalb der Ruvuma-Region weitgehend an sein fotografisches Porträt gebunden. Anders als sein Grab, die Büste oder der Gedenkobelisk – allesamt ortsfeste Medien, die den Erinnerungsort als solchen erst auszeichnen – ist das fotografische Bild nicht an den materiellen Träger gebunden. Aufgrund seiner technischen Reproduzierbarkeit lässt sich Songea Mbanos Porträt beliebig oft vervielfältigen und zirkuliert so im Rahmen der Vermittlung der Geschichte des Widerstands und der anhaltenden Erinnerungen an den Majimaji-Krieg weiter. Die Fotografie wird immer wieder von neuem kopiert, gescannt und abfotografiert und lässt sich so in neue mediale Umgebungen einfügen. In gedruckter Form illustriert die Fotografie beispielsweise Geschichtsbücher,[110] Zeitungsartikel,[111] politische Propagandaschriften[112] und Gedenkbroschüren.[113] Hierbei unterscheiden sich die Reproduktionen in der Druckqualität

110 U. a. Ebner: History of the Wangoni (2009), S. 94. Bildlegende: »The famous Chief Songea Luwafu Mbano, from whom the town of Songea derives its name.« (Nr. 1 der Collage)

111 U. a. Mussa: Unamfahamu Chifu Songea wa Wangoni?, S. 7. (Nr. 2 der Collage)

112 U. a. CCM Mkoa wa Ruvuma (Hg.): Historia ya Mapambano ya Kujikomboa, S. 7. Bildlegende: »Songea Mbano alitawala toka kuhamia Wangoni sehemu hii hadi 1906 wakati wa vita vya Maji Maji. Mji Songea umerithi Jina la shujaa Huyo Songea.« (Nr. 3 der Collage)

113 U. a. Mkoa wa Ruvuma (Hg.): Maadhimisho ya Kumbukizi, S. 76. Bildlegende: »Nduna Songea Mbano Bin Luwafu ambaye Mji wa Songea umebatizwa kutokana na jina lake.« (Nr. 4 der Collage)

und im gewählten Ausschnitt, manche etwa enden schon bei der Halspartie. Auch die Texte und Bilder, die das Porträt umgeben, variieren, genauso wie die Gestaltung der Publikationen. In unterschiedlicher Größe, aufgespannt auf Karton oder Holzplatten, mit hölzernem Rahmen oder hinter Glas wird die Fotografie auch als Ausstellungsobjekt an Museumswänden präsentiert. Die Exponate finden sich als fester Bestandteil in den genannten Dauerausstellungen, aber auch in kurzzeitig zusammengestellten Sonderausstellungen, etwa zum *Heroes' Day*, einem in Tansania jährlich zu Ehren aller nationalen ›Märtyrer‹ zelebrierten Gedenktag.[114] Davon, dass das Porträt auch im Nationalmuseum schon in mehreren Ausstellungen gezeigt worden ist, zeugen zwei weitere Ausstellungsexponate, die im Lagerraum des Museums aufbewahrt werden und deutliche Gebrauchsspuren aufweisen.[115] Und schließlich zirkuliert Songea Mbanos Fotografie in digitaler Form auf zahlreichen Webseiten weit über Tansania hinaus. Sie ist eingebunden in ganz unterschiedliche digitale Inhalte: in virtuelle Ausstellungen,[116] Wikipedia-Beiträge[117] und Blogposts[118] genau-

114 Ausstellung zum Heroes' Day 2014, National Museum & House of Culture, Dar es Salaam, gesehen am 23.7.2014 (ohne Bildlegende).

115 Bei der einen Fotografie handelt es sich um einen fotografischen Abzug (21 x 25 cm), aufgeklebt auf einen braunen Papierbogen (Nr. 5 der Collage); bei der anderen um einen auf Holz aufgespannten fotografischen Abzug (12,5 x 27,5 cm) (Nr. 6 der Collage). Die durchstochenen bzw. beschädigten Ecken lassen vermuten, dass beide Fotografien einst an eine Wand gepinnt bzw. genagelt waren.

116 U. a. National Maji Maji Memorial Museum, Sub Chief (Nduna) Songea Mbano Luwafu, https://izi.travel/en/3595-national-maji-maji-memorial-museum/en#524c-sub-chief-nduna-songea-mbano-luwafu/en [Stand: 7.12.2017]. (Nr. 7 der Collage)

117 U. a. Σονγκέα [Songea], Ο φύλαρχος Σονγκέα [Leutnant Songea], in: *Wikipedia*, 8.5.2017, https://el.wikipedia.org/wiki/Σονγκέα [Stand: 8.12.2017]. (Nr. 8 der Collage)

118 U. a. o.A: Mashujaa wa walioikomboa Ruvuma hawa hapa, 2.2.2013, in: *Mpenda Habari*, http://mpendahabari.blogspot.ch/2013/02/mashujaa-wa-walioikomboa-ruvuma-hawa.html [Stand: 7.12.2017]. Bildlegende: »Ndugu Songea Mbano bin Luwafu alitawala toka kuhamia Wangoni sehemu hii hadi 1906 wakati wa vita vya MajiMaji. Mji Songea umerithi Jina la shujaa Huyo Songea.« (Nr. 11 der Collage); Sixtz bogger: The Ngoni Migration into East Africa (Songea), 6.7.2016, in: *sixtz.blogspot.com*, https://sixtz.blogspot.ch/2016/07/the-ngoni-migration-into-east-africa.html [Stand: 27.7.2017]. Bildlegende: »Chief Songea Lwafu Nduna Mbano from whom the town of Songea derives its name in 1906.« (Nr. 12 der Collage); Mango, Stephano: Nduna Songea Mbano kiongozi shujaa wa wangoni anayestahili kuenziwa daima, 2.1.2011, in: *stephanomango.blogspot.com*, http://stephanomango.blogspot.com/2011/01/nduna-songea-mbano-kiongozi-shujaa-wa.html [Stand: 27.7.2017]. Bildlegende: »Huwezi kuilezea na kuikamilisha historia ya vita ya Majimaji na ukombozi wa nchi yetu bila kumtaja shujaa wa kabila la wangoni Nduna Songea Mbano ambaye jina lake lilipewa hadhi ya kuuita mji wa Songea kutoka kwenye jina la Ndonde mwaka 1906.« (Nr. 13 der Collage); Mango, Stephano: Nduna

so wie in Tweets[119] und Facebook-Beiträge.[120] Im Web ist das Porträt umgeben von grellen Layouts, ausführlichen Texten oder kurzen Beschreibungen in unterschiedlichen Sprachen und Schriften, von Werbeanzeigen und Kommentarfunktionen. Die digitalen Umgebungen sind nicht nur vielfältig, sondern jede einzelne ist auch veränderlich: Webseiten werden ergänzt, revidiert und gelöscht. Zudem wirkt das technische Gerät, auf dem die digitalen Inhalte betrachtet werden, sozusagen als Bildträger an der Fotografie mit, da es an der Größe, der Farbe und bei responsiven Seiten selbst an der Anordnung der Webseite teilhat. Die weitere Reproduktion geht nirgends so schnell wie im digitalen Raum: Mit wenigen Klicks sind Webseiten verlinkt und Beiträge geteilt. Die Überführung der Fotografie vom analogen Objekt in digitale Daten mithilfe eines Scanners oder einer Digitalkamera hat die Verbreitungsgeschwindigkeit und die Reichweite der Zirkulation um ein Vielfaches gesteigert, sodass sich die Wege dieser Fotografie, die vom Nationalmuseum in den digitalen Raum führen, nicht mehr nachverfolgen lassen. Die folgende Zusammenstellung führt jedoch eine Auswahl der Verwendungen dieses Porträts wieder zusammen.

Trotz der vielfältigen medialen Konstellationen, in die sie eingebunden ist, und der unterschiedlichen materiellen Erscheinungsformen, in denen sie zeitgleich zirkuliert, kommt der Fotografie von Songea Mbano in den heutigen Verwendungen stets dieselbe Bedeutung zu. Ob im Museum, im Internet oder in gedruckten Publikationen: Nicht nur das fotografische Bild wird laufend wiederholt, sondern mit ihm auch die Bedeutung. Den Bildlegenden der in der Collage zitierten Verwendungsbeispiele ist gemeinsam, dass sie den abgebildeten Mann als Songea Mbano identifizieren, mit den Bezeichnungen *nduna*, *mtemi*, c*hifu* (militärischer bzw. po-

---

Songea Mbanos kiongozi shujaa wa wangoni anayestahili kuenziwa daima, 5.4.2013, in: *msigwagerson.blogspot.com*, http://msigwagerson.blogspot.com/2013/04/nduna-songea-mbano-kiongozi-shujaa-wa.html [Stand: 16.1.2018]. Bildlegende: »Songea Mbano«. (Nr. 14 der Collage)

119 U. a. Tanzania History: #History Huyu ndiye Songea Mbano, Chifu mashuhuri wa #Wangoni ambaye jina la mji wa #Songea limetokana na jina lake, in: *Twitter*, 21.2.2016, https://twitter.com/search?q=%23History%20Huyu%20ndiye%20Songea%20Mbano%2C%20Chifu%20mashuhuri%20wa%20%23Wangoni%20ambaye%20jina%20la%20mji%20wa%20%23Songea%20limetokana%20na%20jina%20lake&src=typed_query&f=top [Stand: 7.12.2017]. (Nr. 9 der Collage)

120 U. a. Rabbow, Rabbow: Nguli wa vita vya Majimaji 1905–1907 Part 1. Nduna Songea Mbano…, in: *Facebook*, 29.1.2016, https://www.facebook.com/photo.php?fbid=436065013251315&set=a.186729881518164.1073741851.100005434596406&type=3&theater [Stand: 9.12.2017]. (Nr. 10 der Collage)



Abb. 5: Die Collage besteht wiederum aus Reproduktionen, entstanden durch das Abfotografieren aus Büchern und in Museen und durch Screenshots von Inhalten aus dem Internet.

litischer Führer) oder *subchief* auf seine Führungsposition verweisen und ihn fast durchgängig als Namenspatron der Stadt Songea ausweisen. Dass es sich beim Abgebildeten um eine bedeutende historische Persönlichkeit handelt, betonen auch Zuschreibungen wie ›famous‹ oder ›mashuhuri‹ (berühmt). Die zeitliche Einordnung und die Verbindung zum antikolonialen Widerstand werden hingegen nicht in allen Beispielen allein aus den Bildlegenden deutlich, sondern teilweise erst aus der Interaktion mit den Bildern und Texten, von denen die Fotografie umgeben ist. »Nduna Songea Mbano kiongozi shujaa wa wangoni anayestahili kuenziwa daima«,[121] lautet der Titel eines der zitierten Blogbeiträge. Er fordert offenkundig, was mit allen aktuellen Verwendungen getan wird – nämlich, die Erinnerung an Songea Mbano zu pflegen.

Wie sehr sich diese Bedeutung inzwischen in das Porträt eingeschrieben hat, zeigt sich in der Kombination von Schrift und Bild eines Kunstwerks, das offensichtlich der Fotografie nachempfunden ist. Das aus Holz gefertigte Relief wird etwas abgesetzt von den vielen Fotografien in der Ausstellung des Majimaji-Gedenkmuseums in Songea präsentiert. Weil es ohne weitere Informationen ausgestellt ist, bleiben der Künstler oder die Künstlerin und das Entstehungsjahr unbekannt.[122]

Unverkennbar ist Songea Mbanos Gesicht ins Holz geschnitzt, umgeben von einem Rahmen, der in dasselbe Holzstück eingearbeitet ist. Etwas weniger gut erkennbar sind die beiden Schilde oberhalb der linken und der rechten Schulter, einmal mit zwei gekreuzten Speeren, einmal mit Äxten im Vordergrund. Es sind die Waffen, die die Ngoni-Krieger verwendeten, Insignien des Kriegsführers und Symbole eines Helden.[123] Diese Zuschreibungen gehen auch aus dem ebenfalls ins Bild eingebundenen Text hervor: *shujaa* (Held) und *nduna* (Bezeichnung des höchsten Rangs in der militärischen Hierarchie der Ngoni) stehen vor dem Namen des Dargestellten. Mit dem Einschnitzen der Waffen und der Bildlegende hat der Künstler seine Interpretation im Kunstwerk festgemacht. Auch wenn es sich beim Relief nicht

121 Mango, Stephano: Nduna Songea Mbano kiongozi shujaa wa wangoni anayestahili kuenziwa daima, in: *stephanomango.blogspot.com*, 2.1.2011, http://stephanomango.blogspot.com/2011/01/nduna-songea-mbano-kiongozi-shujaa-wa.html [Stand: 27.7.2017]. (Übersetzung des Titels: Nduna Songea Mbano, Heldenführer der Ngoni, der es verdient, für immer geehrt zu werden)

122 Auch dem Kurator des Museums ist die Herkunft des Kunstwerks nicht bekannt, er vermutet aber, dass es in den 1980er Jahren, kurz nach der Einrichtung des Museums, hierhin gelangte. Gespräch mit Balthazar Nyamusya, Songea, 22.5.2015.

123 Gespräch mit Balthazar Nyamusya, Songea, 22.5.2015.

mehr um eine Fotografie handelt, ist in dieser künstlerischen Aneignung jene Bedeutung ins Bild eingeschrieben, die Songea Mbanos Porträt in den heutigen Verwendungen zukommt: Es zeigt einen ›Kriegshelden‹.



Abb. 6: Neben Fotografien und Relikten sind im Majimaji-Gedenkmuseum auch Gedenkobjekte wie dieses Holzrelief ausgestellt. Die Museumssammlung gibt also auch Aufschluss über das Gedenken an den Krieg und den Umgang mit der Geschichte.[124]

In der anhaltenden Nutzung und den immer neuen Reproduktionen wird der ikonische Status dieser Fotografie manifest, wobei die ständige Wiederholung zugleich wesentlicher Teil des Ikonisierungsprozesses ist. Der Medienhistoriker Gerhard Paul führt aus, dass die diachrone Nutzung und Neuinszenierung und »vor allem die massenhafte und kontinuierliche Aneignung des Bildes durch die Rezipienten und seine Nutzung im alltäglichen, sozialen, kulturellen und politischen Leben als Gebrauchsgegenstand, Protestsymbol, Anschauungsobjekt in Ausstellungen und Museen« darüber entscheiden, ob ein Bild zu einer modernen Ikone wird.[125] Bildern mit Ikonenstatus, dies gilt auch für Songea Mbanos Porträt, kommt eine große Erinnerungskraft zu, sie werden ständig zitiert und reproduziert.[126] Auch die Medienwissenschaftlerin

124 Holzrelief: Songea Mbano, ausgestellt im *Maji Maji Memorial Museum*, Songea, gesehen am 22.5.2015.
125 Paul: Einleitung. Bilder, die Geschichte schrieben, S. 10.
126 Vgl. ebd., S. 9.

Kathrin Fahlenbrach stellt für den Ikonisierungsprozess fest, dass einzelne Bilder sich in der intermedialen Wiederholung für das Publikum oft untrennbar mit einem bestimmten Ereignis verbinden und als zugleich authentisches und sinnfälliges Dokument im visuellen Gedächtnis verankert werden.[127] Damit lässt sich erklären, dass Songea Mbanos Porträtaufnahme inzwischen über den Abgebildeten hinaus auf den antikolonialen Widerstand verweist. Anders als die Medienikonen im Zeitalter der Massenmedien musste die Aufnahme jedoch nicht aus einer Flut von Bildern herausstechen und setzte sich auch nicht zum Zeitpunkt des stattfindenden Ereignisses als dessen Sinnbild durch. So gibt es keine Hinweise darauf, dass die Fotografie schon um die Jahrhundertwende im Zusammenhang mit dem Widerstand gegen die deutsche Kolonialherrschaft zirkulierte. Erst mit einer neuen Perspektive auf die koloniale Vergangenheit und der Hervorhebung der Opposition gegen die Fremdherrschaft als zentrales Element einer von allen Tansanierinnen und Tansaniern geteilten Geschichte begann Songea Mbanos Porträt zu kursieren und etablierte sich als Symbol des Widerstands.

Mit der Fotografie verbreitet sich zwar die Bedeutung des Abgebildeten, keine der Bildlegenden weist hingegen den Fotografen, das Entstehungsjahr, den Aufnahmeort oder die Quelle der Fotografie aus. Im Fall der in der *History Gallery* präsentierten Fotografie lässt sich immerhin recherchieren, woher die Aufnahme stammt: Im Katalog der Fotosammlung des Nationalmuseums gibt es Hinweise, dass sie 1970 aus einem 1906 in Berlin publizierten Buch abfotografiert und in die Fotosammlung eingeordnet wurde und von dort aus den Weg in die Ausstellungshalle und in die Museumspublikationen fand. Vieles spricht dafür, dass die Zirkulation der Fotografie hier ihren Anfang nahm. An der Musealisierung von Songea Mbanos Porträt wird in den folgenden Erläuterungen gezeigt, wie in den Jahren nach der Unabhängigkeit historische Bilder im tansanischen Nationalmuseum zusammengeführt und von dort aus in Umlauf gebracht worden sind.

Umgedeutet im Fotoarchiv

Das Abfotografieren ist nicht nur eine Form der medialen Aneignung, die im privaten Umgang mit Fotografien beobachtet werden kann, sondern auch eine Praktik, mit der das tansanische Nationalmuseum Ende der 1960er

127 Fahlenbrach: Ikonen in der Geschichte der technisch-apparativen Massenmedien, S. 60.

und in den 1970er Jahren eine Sammlung von historischen Bildern aufgebaut hat, die bis heute für Ausstellungen und Publikationen verwendet wird. Um die abfotografierten Bilder verwalten zu können, wurden diese in einem Katalogsystem zusammengeführt, thematisch geordnet, mit Metadaten beschrieben und mit weiterführenden Informationen verknüpft. Mit dem Einfügen in die Sammlung ging nicht selten eine Umdeutung der einzelnen Bilder einher, wie sich durch die Analyse der Indexkarte zur Porträtaufnahme von Songea Mbano nachvollziehen lässt. Der Bedeutungswandel zeigt sich dabei auch in den anderen Etappen der Musealisierung dieser Fotografie, d. h. in der Auswahl, der Aufbereitung und der Präsentation, bei der aus dem fotografischen Bild ein Museumsobjekt geworden ist.[128] Zuerst steht jedoch der Katalog der Bildersammlung im Fokus, da sich über die Geschichte seines Aufbaus der Inhalt der Sammlung am besten erschließen lässt. In der genauen Betrachtung der einzelnen Arbeitsschritte des Katalogisierens wird darüber hinaus deutlich, wie die Fotografien aus der Kolonialzeit in einen postkolonialen Kontext überführt wurden.

Das Bildmaterial des tansanischen Nationalmuseums ist in einem Katalog erschlossen. Genau genommen sind es zwei fotografische Systeme, die sich inhaltlich teilweise überschneiden: ein analoger Katalog aus der Zeit vor der Digitalfotografie und eine elektronische Datenbank. Die Datenbank wird im Gegensatz zum alten Katalog laufend erweitert, denn zum einen gelangen neue Fotobestände ins Museum, zum anderen werden sämtliche Objekte, die neu angeschafft oder zeitweilig ausgeliehen werden, fotografiert.[129] Die dreidimensionalen, zum Teil sperrigen Museumsobjekte werden in ein einheitliches Format überführt, damit sie sich als digitale Abbildungen in ein zentrales Bilderrepositorium – die Datenbank – einspeisen und einfacher verwalten lassen. Der Medientheoretiker und Museologe Ulfert Tschirner beschreibt solche Repositorien passenderweise als »visuelle Sachregister

128 Grundlegend zur Musealisierung und der damit verbundenen Bedeutungsverschiebung ist der Sammelband Zacharias (Hg.): Zeitphänomen Musealisierung. Die Beiträge thematisieren die Musealisierung zwar explizit nicht nur innerhalb des Museums, an dieser Stelle geht es aber um die »klassisch normativen Museumsfunktionen der Sammlung, Aufbereitung, Aufbewahrung und öffentlichen Darbietung.« Treinen: Strukturelle Konstanten in der Entwicklung des Museumswesens, S. 162.

129 Schon in den späten 1960er Jahren wurden die Museumsobjekte mithilfe der Fotografie inventarisiert. Diese Praktik wird auch heute noch weitergeführt. Masao: National Museum of Tanzania, S. 105–106; Gespräch mit Jackson Washa (Konservator des *National Museum of Tanzania*), Dar es Salaam, 18.6.2015.

historischer Realien«.[130] Dem Fotografieren der Museumsobjekte kommt zugleich eine sichernde Funktion zu: Die historischen Objekte sollen zumindest visuell in jenem Zustand verfügbar bleiben, in dem sie im Museum eintrafen.[131] Diese doppelte Funktion als Medium zur Sicherung und Inventarisierung der musealen Sammlungen hatte die Fotografie im tansanischen Nationalmuseum bereits in den 1960er Jahren, etwa als die *Cory Collection*, eine bekannte Sammlung fragiler Tonfiguren, die bei Initiationsriten verwendet worden waren, sicherheitshalber fotografiert und mit erläuternden Informationen verknüpft wurde.[132] Heute ist es der analoge Fotobestand des Nationalmuseums selbst, der zum Zweck der Erhaltung in eine neue Form überführt werden soll. Ein Teil der fotografischen Abzüge und Negative ist bereits digitalisiert worden; der Plan einer systematischen Digitalisierung des gesamten Fotobestands ist allerdings noch nicht realisiert.[133]

Von größerem Interesse ist hier jedoch der Vorläufer der Datenbank, der analoge Katalog, in den Songea Mbanos Porträt eingebunden ist. Dieser Katalog ist im ältesten Gebäudeteil des Nationalmuseums untergebracht, dem ehemaligen *King George V Memorial Museum*, in dem sich auch die *Ethnographic Hall* und die Naturkunde-Ausstellung befinden. Er ist verstaut in einem mächtigen Wandschrank aus dunklem Holz, eingereiht zwischen Büchern und Zeitschriften in einem der beiden nicht öffentlich zugänglichen Räume der Museumsbibliothek. Auf mehreren tausend Indexkarten sind die Bilder und andere Museumsobjekte einzeln verzeichnet. Auf der Vorderseite dieser Karten im A4-Format sind fotografische Reproduktionen der katalogisierten Bilder und Objekte aufgeklebt, auf der Rückseite die Metadaten zu Entstehungszeit und -ort, Informationen zu den Abgebildeten oder zum Bildmotiv und Angaben zur Provenienz verzeichnet. Über Inventarnummern sind diese Indexkarten mit den dazugehörigen Negativen und – sofern im Museum physisch vorhanden – mit den Museumsobjekten verbunden. Die Indexkarten sind in insgesamt 101 thematischen Ordnern abgelegt, die wiederum in die vier Kategorien Archäologie, Ethnografie, Geschichte und Museum ein-

130 Tschirner: Museum, Photographie und Reproduktion, S. 195. Tschirner hat u. a. die verschiedenen Funktionen und Gebrauchsweisen der Fotografie im *Germanischen Nationalmuseum* untersucht und dabei ihre frühe Verwendung als »Medium der Inventarisierung und Reproduktion historischer Objekte« beschrieben. Ebd., S. 162–163.

131 Gespräch mit Flower Manase und Sophia Maka, Dar es Salaam, 15.6.2016.

132 ANMT, National Museum of Tanzania: Annual Report 1968–69, S. 17.

133 Gespräch mit Flower Manase und Sophia Maka, Dar es Salaam, 15.6.2016.

geteilt sind.[134] Genauso wie die digitale Datenbank dient auch der analoge Katalog der Beschreibung der Museumsobjekte und deren zentraler Verwaltung, er macht sie sichtbar und auffindbar – zwei Voraussetzungen für ihre weitere Nutzung in Ausstellungen und Publikationen.

Anders als in der Datenbank handelt es sich bei der überwiegenden Mehrheit der im analogen Katalog verzeichneten Museumsobjekte um Bilder. Dazu gehört zum einen der gesamte, sehr heterogene historische Fotobestand: Glasplattennegative, Postkarten, Diapositive, fotografische Abzüge und Fotoalben. Dieser physische Bestand befindet sich in verschiedenen Räumen des Museums und wird durch den Katalog zentral zusammengeführt. Zum anderen sind zahlreiche historische Bilder verzeichnet, die lediglich als fotografische Reproduktionen im Museum vorhanden sind. Es handelt sich dabei um Karten, Stiche, Fotografien und andere Bilder, die aus Büchern und externen Sammlungen abfotografiert worden sind. Der vielfältige Inhalt des Katalogs lässt sich am besten durch die Geschichte des Bestands und der musealen Praktiken erklären.

Schon vor seiner Neugestaltung in den ersten Jahren nach der Unabhängigkeit beherbergte das Nationalmuseum einen Bestand von Negativen und fotografischen Abzügen, der allerdings nur wenig Aufmerksamkeit erfuhr. Dies änderte sich in den Jahren 1967 und 1968, als ein neues fotografisches System eingeführt wurde. Die *Photograpic Collection*, wie dieser historische Bestand nun in den Jahresberichten des Museums genannt wird, wurde erstmals erfasst, d. h. das gesamte Material gezählt, registriert, thematisch geordnet und entsprechend katalogisiert. Da bis dahin nur von wenigen der insgesamt 2.658 Negativen Abzüge bestanden, mussten diese erst hergestellt werden, damit sich die Negative in den neu angelegten Katalog integrieren ließen.[135] Dies wiederum erforderte die Einrichtung einer Dunkelkammer, die schon 1965 geplant war und fortan stetig ausgebaut und mit neuem Equipment ausgestattet wurde.[136] Im Aufbau des Katalogs sind denn auch die Anfänge des fotografischen Handwerks im Nationalmuseum zu verorten, denn, so geht aus dem Jahresbericht von 1967/68 hervor, »an integral part of cataloguing this collection was acquiring a fundamental know-

134 Sämtliche Ordner und die Zahl der darin indexierten Bilder sind in einer Liste mit dem Titel »Total Number of Hard Pictures in Periodical Library« aufgeführt, die die Bibliothekarin des Museums für mich kopiert hat.

135 Vgl. ANMT, National Museum of Tanzania: Annual Report 1967–68, S. 23.

136 Vgl. Masao: National Museum of Tanzania, S. 108.

ledge of darkroom printing procedure«.[137] Die entwickelten Abzüge wurden anschließend zurechtgeschnitten und mithilfe einer neu angeschafften Dry-Mounting-Presse auf festes Papier montiert. Auf der Rückseite wurden die genannten Metadaten aufgeführt. Zur Bestimmung mancher unbeschrifteter Negative wurden Nachforschungen über die abgebildeten Personen und Orte unternommen. Die Bezeichnungen – im Falle der Negative aus der deutschen Kolonialzeit in Kurrentschrift verfasst – wurden dabei mit externer Hilfe übersetzt und die alten deutschen Ortsnamen durch die geltenden Bezeichnungen in Kiswahili ersetzt.[138] Die Übersetzung der Bildlegenden und der Ortsnamen war grundlegender Teil der Überführung der Fotografien aus der Kolonialzeit ins postkoloniale Archiv und ist heute als konkretes Zeichen der Aneignung zu verstehen.

Die so entstandenen Indexkarten wurden schließlich in thematische Ordner eingereiht. In der neu geschaffenen Ordnung wurden die zusammengeführten Bilder in einen thematischen Zusammenhang gestellt. Diese erste, wenn auch noch oberflächliche Bedeutungszuweisung ist zentral, da vor dem digitalen Zeitalter jede Katalogsuche stets entlang der Ordnungsstrukturen erfolgte, d. h. in diesem Fall ließen sich die Bilder ausschließlich durch thematische Suchen auffinden. Aus der Struktur des Katalogs lassen sich die den Fotografien zugedachten Nutzungsweisen ableiten und es zeigt sich, dass durch archivarische Praktiken Vorstellungen von Geschichte ins Fotoarchiv eingeschrieben werden.[139] Die Struktur und die Klassifikationskriterien von Fotoarchiven, so der Archivar und Historiker Mirco Melone, lassen sich auf vorherrschende gesellschaftliche Geschichtsbilder zurückführen.[140] Das Einfügen der Fotografien in diese Ordnungen verrät daher ebenso viel über diese Geschichtsbilder wie über die fotografisch aufgezeichnete Vergangenheit. Die Negative hingegen wurden numerisch abgelegt. Einzeln verpackt in Umschläge, die mit einer Print- und einer Negativ-Nummer beschriftet sind, bleiben sie mit den Indexkarten verbunden und dadurch auffindbar. Zur Aufbewahrung fertigten die beiden Schreiner des Museums eigens einen Holzschrank an, der dem massiven Gewicht der Negative, darunter 917 Glasnegative, die mehrheitlich auf die deutsche Kolonialzeit zurückgehen, standhält.[141] Sowohl die

137 ANMT, National Museum of Tanzania: Annual Report 1967–68, S. 23.

138 Vgl. ebd., S. 23. Neben fünf namentlich genannten Personen wird im Jahresbericht auch dem Goethe-Institut gedankt.

139 Vgl. Melone: Zwischen Bilderlast und Bilderschatz, S. 29.

140 Ebd., S. 157.

141 Vgl. ANMT, National Museum of Tanzania: Annual Report 1967–68, S. 23.

Ordner mit den Indexkarten als auch die Negative sind bis heute in diesem Schrank in der Museumsbibliothek verstaut.

Nach den Negativen wurden auch die seit jeher und ausschließlich als Positive vorhandenen Fotografien in den Katalog integriert. Die Abzüge, die lose, in Serien oder eingeklebt in Alben vorlagen, und die wenigen Postkarten wurden abfotografiert und so neue Zelluloidfilmnegative hergestellt. Die Kamera wurde dabei also selbst zum Inventarisierungsinstrument für die fotografischen Objekte. Nun waren es die im Originalzustand vorliegenden Fotografien, die Eingang in den Katalog fanden, während die neu angefertigten Negative bei den historischen eingereiht wurden.[142] Eine Ausnahme bildeten nur die Fotoalben: Die Aufnahmen wurden zwar einzeln reproduziert und in den Katalog aufgenommen, die ursprünglichen Abzüge verblieben jedoch in den Alben. Über die mit Bleistift in den Alben notierten Inventarnummern wurden diese Abzüge schließlich in die Ordnung des fotografischen Systems eingefügt.[143]

Die Museumsangestellten wurden in den ersten Jahren von ausländischen Experten im Fotografieren, im Herstellen der Abzüge und im Katalogisieren instruiert, bis Mitte der 1970er Jahre ein tansanischer Fotoexperte,[144] der im Museum ausgebildet worden war, die Leitung der Dunkelkammer übernahm. Ab 1971 wurde die gesamte fotografische Arbeit im Museum selbst gemacht, und darüber hinaus wurden gelegentlich auch externe Aufträge übernommen.[145] Mit der Einrichtung der fotografischen Infrastruktur und der Ausbildung der Angestellten übernahm das Museum zum einen die Kontrolle über die Produktion von Ausstellungsobjekten und über die Zirkulation seiner Fotografien in Publikationen. Zum anderen ließ sich dank der selbstständigen Reproduktion und Produktion die Sammlung historischer Fotografien weiter vergrößern. In den Jahren nach der Unabhängigkeit gelangten zahlreiche Schenkungen ins Nationalmuseum, darunter auch Fotoalben, eine Sammlung historischer Postkarten und einzelne Abzüge, die

142 Vgl. ebd., S. 23.

143 Auf den Indexkarten sind die Alben, aus denen die Fotografien entnommen wurden, vermerkt. Alle drei Alben, die im Nationalmuseum auffindbar waren, sind mit den passenden Inventarnummern beschriftet.

144 Vermutlich handelt es sich hierbei um H. Ngumba, der auf zahlreichen katalogisierten Indexkarten als Hersteller der Fotoreproduktion angegeben ist.

145 Vgl. Masao: National Museum of Tanzania, S. 108. Von den ausländischen Experten sind der Kurator P. Carter, der Techniker Jerry T. Jacob aus Neuseeland und insbesondere der dänische Fotoexperte Jasper Kirknaes zu nennen. Ebd.; ANMT, National Museum of Tanzania: Annual Report 1967–68, S. 23.

fortlaufend katalogisiert und archiviert wurden.[146] Die Praktik des Abfotografierens von Positiven wurde zudem auch auf Leihgaben angewendet. Im Museumsbericht der Jahre 1972/73 zeigt sich die Bedeutung dieser Praktik für die Erweiterung des Fotobestands:

»A special type of donation must also be mentioned in this report. We have on three occasions received old photographs on loan with the owner's kind permission to copy as many of the pictures as we would like. We have done this to a great extent, as our photographic facilities now allow us to take rather fine copies. These photographs have made a very valuable contribution to our photographic records, and it is hoped that many people who might possess similar albums will let us make a selection from these, as old photographs are important as evidence for the history of the country.«[147]

In der abschließenden Aufforderung, dem Museum weiteres Fotomaterial zur Verfügung zu stellen, wird deutlich, dass das Museum seinen Bestand weiter zu vergrößern plante, da den Fotografien ein großer historischer Wert zugeschrieben wurde. In Anbetracht dieser Möglichkeit zur Erweiterung der Museumsbestände lässt sich auch die erwähnte Aussage des Museumsdirektors, bis 1971 sei das Material zu den Befreiungskriegen massiv angewachsen, besser einordnen: Das Abfotografieren von Bildern war eine der Strategien, um historische Objekte zusammenzutragen. Anders als beim Bildmaterial, das bereits im Museum vorhanden war, trafen die Museumsangestellten hierbei eine Auswahl. Sie schrieben den ausgewählten Bildern dabei eine Erinnerungsfunktion zu und nahmen an, dass sie »etwas Absentes präsent zu machen in der Lage«[148] sind.

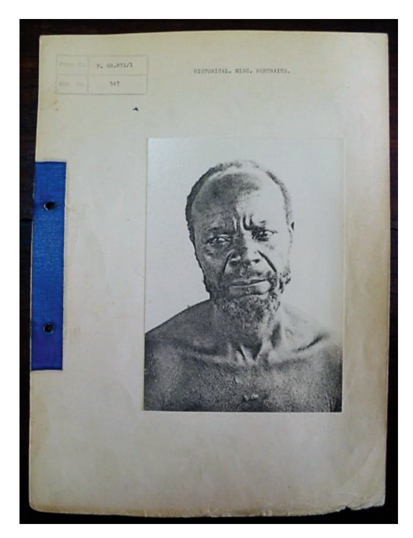
Diese Form der Aneignung von Bildern, die nicht dem Museum gehörten, wurde zunehmend auch auf historische Publikationen angewendet. Fotografien genauso wie Karten, Stiche und weitere Abbildungen wurden direkt aus der Kolonialliteratur abfotografiert. Auf diese Weise gelangte auch die Fotografie von Songea Mbano in die Sammlung des Nationalmuseums. An ihrem Beispiel lassen sich der Prozess der Katalogisierung und die damit einhergehende Bedeutungszuweisung schrittweise nachvollziehen: Songea

146 Die Schenkungen und andere Neuzugänge sind in den Akzessionslisten aufgeführt, die auszugsweise in den Jahresberichten veröffentlicht wurden. Bezüglich der fotografischen Objekte ist nur in wenigen Fällen die Herkunft genannt, unter den Donatorinnen und Donatoren finden sich aber zum Beispiel Angehörige von verstorbenen Siedlern und Militärs, die sich während der Kolonialzeit in Tansania aufhielten, sowie staatliche Institutionen.

147 ANMT, National Museum of Tanzania: Annual Report 1972–73, S. 23.

148 Korff: Vom Verlangen, Bedeutungen zu sehen, S. 82.

Mbanos Fotografie ist in einen der fünf Ringordner eingereiht, die historische Porträts enthalten.[149] Die Einordnung zwischen den Bildern von bekannten historischen Figuren[150] gibt einen ersten Hinweis darauf, dass die Fotografie als Porträt einer bedeutenden Persönlichkeit betrachtet wurde. Zugleich bestimmt sie auch über die Auffindbarkeit der Fotografie, die lediglich über eine Suche nach dem Abgebildeten lokalisierbar ist. Die Indexkarte, auf deren Vorderseite ein fotografischer Abzug der Aufnahme aufgeklebt ist, ist leicht gewellt, an der rechten Seite deutlich abgegriffen und an der unteren Kante zerfleddert, was wohl der Luftfeuchtigkeit, womöglich auch dem häufigen Gebrauch geschuldet ist. In der linken oberen Ecke ist die Printnummer *Photo No. P. 68.831/1* vermerkt und darunter die Negativnummer *347*, dank der das dazugehörige Negativ rasch aufgefunden und von neuem reproduziert werden kann.



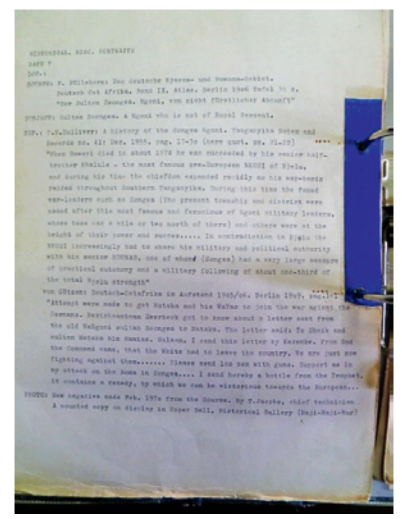

HISTORICAL. MISC. PORTRAITS
DATE ?
LOC.:
SOURCE: F. Fülleborn: Das deutsche Njassa- und Ruwuma-Gebiet. Deutsch Ost Afrika. Band IX. Atlas. Berlin 1906 Tafel 35 d. "Der Sultan Songea. Ngoni, von nicht fürstlicher Abkunft"
SUBJECT: Sultan Songea. A Ngoni who is not of Royal descent.
REF.: P.H.Gulliver: A history of the Songea Ngoni. Tanganyika Notes and Records no. 41: Dec. 1955. pag. 17-30 (here quot. pp. 21-22)
"When [illegible] died in about 1874 he was succeeded by his senior half-brother Mhalule - the most famous pre-European NKOSI of Njelu. and during his time the chiefdom expanded rapidly as his war-bands raided throughout Southern Tanganyika. During this time the famed war-leaders such as Songea (The present township and district were named after this most famous and ferocious of Ngoni military leaders, whose base was a mile or two north of there) and others were at the height of their power and success..... In contradiction in Njelu the NKOSI increasingly had to share his military and political authority with his senior NDUNAS, one of whom (Songea) had a very large measure of practical autonomy and a military following of about one-third of the total Njelu strength"
von Götzen: Deutsch-Ostafrika im Aufstand 1905/06. Berlin 1909. pag. [illegible]
"Attempt were made to get Mataka and his WaYao to join the war against the Germans. Bezirksamtmann Zeerbeck got to know about a letter sent from the old WaNgoni sultan Songea to Mataka. The letter saids To Sheik and sultan Mataka bin [illegible]. Salaam. I send this letter by Kazembe. From God the Command came, that the White had to leave the country. We are just now fighting against them....... Please send 100 men with guns. Support me in my attack on the Boma in Songea.... I send hereby a bottle from the Prophet. It contains a remedy, by which we can be victorious towards the European...
PHOTO: New negative made Feb. 197[illegible] from the Source. By T.Jacobs, chief technician. A mounted copy on display in Upper Hall. Historical Gallery (Maji-Maji-War)

Abb. 7: Vorder- und Rückseite der Indexkarte, die im Ordner Historical Identified Portraits III *des Museumskatalogs eingeordnet ist. Mit dieser Einordnung wurde der Aufnahme der Status einer Porträtfotografie zugewiesen.*

149 Der Ordner ist mit *Historical Identified Portraits III* beschriftet, auf der Indexkarte ist als Themenbereich hingegen *Historical Misc. Portraits* ausgewiesen. Dies könnte ein Hinweis sein, dass die Fotografie nicht immer im selben Ordner einsortiert war.

150 Bei den katalogisierten Porträts handelt es sich fast ausschließlich um Bilder von Männern, darunter zum Beispiel Abushiri bin Salim und Bwana Heri, die den Widerstand an der Küste anführten, die Forschungsreisenden Henry Morton Stanley und Hans Meyer, der Nyamwezi-*mtemi* Mirambo oder Marealle von Marangu.

Songea Mbanos Porträt wurde 1970 reproduziert, wie auf der Rückseite der Indexkarte vermerkt ist: »New negative made Feb. 1970 from the Source. By T. Jacobs, chief technician«. Der Neuseeländer Terry Jacobs, dem ab 1968 für wenige Jahre die technische Leitung im Museum oblag,[151] hat die Aufnahme aus einem Buch abfotografiert, das, so ist im Eingabefeld *Source* ausgewiesen, 1906 unter dem Titel *Das deutsche Njassa- und Ruwuma-Gebiet. Atlas* in Berlin erschienen ist. Als Autor des Buchs ist *F. Fülleborn* angegeben. Der Buchtitel und die Bildlegende, die ebenfalls auf der Rückseite der Indexkarte vermerkt ist, lassen erahnen, dass die Fotografie hier in einem ethnografisch-anthropologischen Zusammenhang verwendet wurde: »Der Sultan Ssongea. Mgoni, von nicht fürstlicher Abkunft.«[152] Tatsächlich handelt es sich bei dieser Publikation um einen Bildatlas, der den gleichnamigen Textband zu Friedrich Fülleborns ethnografischen Beobachtungen auf seiner Reise durch den Südwesten Deutsch-Ostafrikas zwischen 1897 und 1899 illustriert.

An dieser Stelle ist zunächst auszuführen, dass Songea Mbanos Fotografie beim Einordnen ins fotografische System des Nationalmuseums weitgehend von ihrem vorherigen Verwendungskontext getrennt worden ist. Diese Dekontextualisierung lässt sich in drei Arbeitsschritten ausmachen, die anhand der Indexkarte nachvollziehbar sind. Der wohl grundlegendste Schritt besteht im Abfotografieren aus dem Bildatlas: Terry Jacobs richtete den Kamerafokus ausschließlich auf die Fotografie, die Bildlegende lag außerhalb des gewählten Bildausschnitts. Songea Mbanos Aufnahme wurde von ihrer schriftlichen Rahmung und von den übrigen Fotografien des Bildbands getrennt. Die abfotografierte Fotografie lässt nichts von der bisherigen visuellen und materiellen Umgebung erkennen. Ein zweiter Schritt ist in den Beschreibungsfeldern *Date* und *Loc.* zu verorten, die mit einem Fragezeichen ausgefüllt sind, d. h. Aufnahmeort und Entstehungszeitraum konnten nicht definiert werden. Diese beiden Informationen sind tatsächlich nicht einfach auszumachen, wie der aufwändige Versuch der Rekonstruktion der Aufnahmesituation im letzten Teil dieser Fotogeschichte zeigt. Ohne zeitliche und geografische Verortung fehlen die wesentlichen Elemente zur Kontextualisierung der Aufnahme. Und drittens wurde die Fotografie bei der inhaltlichen Beschreibung von ihrem bisherigen Verwendungskontext entkoppelt: Fülleborns Publikation ist zwar als Quelle ausgewiesen, wird aber nicht als Referenz für die weiterführenden Informationen über den Abgebildeten ge-

151 Vgl. ANTM, National Museum of Tanzania: Annual Report 1967–68, S. 9.

152 Unter dem Vermerk *Subject* ist die englische Übersetzung festgehalten: »Sultan Ssongea. A Ngoni who is not of Royal dencent [sic!]«.

nannt. Stattdessen stammen die auf der Indexkarte notierten Beschreibungen aus dem erwähnten Artikel des britischen Anthropologen Philip Gulliver sowie aus der Darstellung des Majimaji-Kriegs durch den damaligen Gouverneur Deutsch-Ostafrikas, Gustav von Götzen. Eine genaue Betrachtung der beiden Textauszüge zeigt, dass die dort vorgenommenen Zuschreibungen – wenn auch in anderen Worten – bis heute gemeinsam mit der Fotografie zirkulieren.

Der Artikel, aus dem der erste der beiden Auszüge stammt, erschien 1955 in der Zeitschrift *Tanganyika Notes and Records*. In »The History of the Songea Ngoni«[153] zeichnete Philip Gulliver die politische Geschichte der Ngoni von ihrer Einwanderung in den Süden des heutigen Tansania bis zum Beginn des Majimaji-Kriegs nach. Gullivers Aufsatz resultierte aus seinen Feldforschungen in den Jahren 1952 und 1953, die er im Dienst der britischen Kolonialregierung unternommen hatte.[154] Die wenigen Passagen, in denen Gulliver Songea Mbano erwähnt,[155] sind auf der Indexkarte zusammengefasst wiedergegeben:

»When Hawayi died in about 1874 he was succeeded by his senior half-brother Mhalule – the most famous pre-European NKOSI of Njelu, and during his time the chiefdom expanded rapidly as his war-bands raided throughout Southern Tanganyika. During this time the famed war-leaders such as Songea (The present township and district were named after this most famous and ferocious of Ngoni military leader, whose base was a mile or two north of there) and others were at the height of their power and success ….. In contradiction in Njelu the NKOSI increasingly had to share his military and political authority with his senior NDUNAS, one of whom (Songea) had a very large measure of practical autonomy and a military following of about one-third of the total Njelu strength.«[156]

Der Textausschnitt betont Songea Mbanos militärische Stärke und seine politische Macht innerhalb der Njelu-Ngoni. Der *nduna* wird so als wichti-

153 Gulliver: A History of the Songea Ngoni.

154 Gulliver war einer der wenigen *Government Sociologists* in Tanganyika, die nach 1945 – im Zuge der Professionalisierung der administrativen Anthropologie – angestellt wurden. Vgl. hierzu Pels: Global ›Experts‹ and ›African‹ Minds, insb. S. 795–799.

155 In einem späteren Aufsatz Gullivers, erschienen 1974, findet Songea Mbano etwas mehr Beachtung. In der Zwischenzeit hatten sich auch die Forschungsschwerpunkte innerhalb der tansanischen Geschichte verschoben. Vgl. Gulliver: Political Evolution in the Songea Ngoni Chiefdoms.

156 ANMT, Analoger Katalog, Ordner: Historical Identified Portraits III, Indexkarte: Photo No. P. 68.853/1. Obwohl als Zitat gekennzeichnet, ist der Auszug aus dem Artikel gekürzt und leicht umgestaltet.

ge Persönlichkeit porträtiert. Unterstrichen wird diese Bedeutung durch die eingeklammerte Bemerkung, dass die Stadt und der damalige Distrikt nach dem »most famous and ferocious« aller militärischen Führer benannt worden seien. Hier zeigen sich also einige Elemente, die sich auch in der Bildlegende des in der *History Gallery* ausgestellten Porträts und in den vielen weiteren Verwendungen wiederfinden.

Als zweite Informationsquelle ist von Götzens Darstellung des Majimaji-Kriegs aufgeführt.[157] Der damalige Gouverneur hatte 1909 im Buch *Deutsch-Ostafrika im Aufstand 1905/06* seine persönlichen Erinnerungen geschildert und den Kriegsverlauf auf der Basis militärischer Berichte dargestellt. Er zielte damit auf eine Rechtfertigung des Kriegs und des brutalen militärischen Vorgehens.[158] Mit Verweis auf dieses Buch steht auf der Indexkarte der folgende Auszug:

»Attempt [sic!] were made to get Mataka and his WaYao to join the war aginst [sic!] the Germans. Bezirksamtman [sic!] Ewerbeck got to know about a letter sent from the old WaNgoni sultan Ssongea to Mataka. The letter said: ›To Sheik and sultan Mataka bin Hamiss. Salam. I send this letter by Kazembe. From God the command came, that the White had to leave the country. We are just now fighting against them. … Please send 100 men with guns. Support me in my attack on the Boma in Songea. … I send hereby a bottle from the Prophet, it contains a remedy, by which we can be victorious towards the European …‹.«[159]

Im Vergleich zu von Götzens Originalpassage, die mit »Ssongeas Brief« überschrieben ist, ist dieser Auszug allerdings gestrafft und inhaltlich verändert: So hat etwa laut von Götzen Songea Mbano diesen Brief zusammen mit einem »dem Jao-Stamm angehörende[n] frühere[n] Wali im Lande Ungoni« verfasst, d. h. von Götzen nannte Songea Mbano nicht als alleinigen Verfasser, der den Brief eigenhändig geschrieben hat.[160] Der Inhalt des Textauszugs ist mit Vorsicht zu genießen, denn hier liegt eine englische Übersetzung eines auf Deutsch zitierten Briefs vor, von dem von Götzen selbst bloß aus dritter Hand erfahren hatte. Zudem wurde die Echtheit dieses Briefs bereits in den

157 Götzen: Deutsch-Ostafrika im Aufstand 1905/06.

158 Zum politischen Kontext in Deutschland, in dem das Buch entstand, vgl. das Kapitel »Nichtverwendung – jahrzehntelang unbeachtet«, S. 253.

159 ANMT, Analoger Katalog, Ordner: Historical Identified Portraits III, Indexkarte: Photo No. P. 68.853/1.

160 Götzen: Deutsch-Ostafrika im Aufstand 1905/06, S. 161. Die Yao leben vorwiegend im Grenzgebiet zwischen Malawi, Mozambique und Tansania und gehören mehrheitlich dem Islam an, was – so denn der Brief tatsächlich existiert – auch das islamische Grußwort *Salaam* und die Anrede *Sheik* erklärt.

ausgehenden 1960er Jahren unter Historikern diskutiert.[161] Wie dem auch sei, die Archivare fügten die zitierte Passage wohl hinzu, um zu ergänzen, was in Gullivers Artikel unausgesprochen blieb: die Involvierung Songea Mbanos in den Majimaji-Krieg. Gulliver hatte die Beteiligung der Ngoni am Krieg zwar erwähnt, ohne dabei aber Songea Mbano namentlich zu nennen. In diesem zweiten Zitat wird Songea Mbanos Widerstand gegen die koloniale Besetzung deutlich und ebenso der Umstand, dass er dabei auch Allianzen suchte – hier mit Mataka, der ein Gebiet südlich von Ungoni regierte, das von den Portugiesen beansprucht wurde. Erwähnt ist auch die *maji*-Medizin, die angeblich in einer Flasche des Propheten – vermutlich ist hier Kinjikitile Ngwale oder Kinjala gemeint, die das *maji* zubereiteten – den Brief begleitete. Während von Götzen damit noch das Bild einer rückständigen, abergläubischen Bewegung kultivierte,[162] wurde die *maji*-Medizin Ende der 1960er und in den 1970er Jahren als Instrument der Einheitsbildung beschrieben und hat sich seither als eines der bedeutendsten Elemente des Majimaji-Narrativs etabliert.[163]

Spätestens bei der Katalogisierung – es ist nicht auszuschließen, dass sie einige Zeit nach der fotografischen Reproduktion von 1970 stattfand – wurde Songea Mbanos Porträt also mit dem antikolonialen Widerstand und dem Majimaji-Krieg verknüpft. Diese Koppelung zeigt sich nicht nur innerhalb des Katalogs, sondern wurde auch der Öffentlichkeit vermittelt: »A mounted copy on display in Upper Hall, Historical Gallery (Maji-Maji-War)« ist als letzter Eintrag auf der Indexkarte vermerkt. Ob diese Notiz nachträglich hinzugefügt wurde oder die Aufnahme schon vor ihrer Katalogisierung in der *History Gallery* ausgestellt worden war, ist nicht eindeutig feststellbar. Es ist aber plausibel, dass nach dem Abfotografieren nicht nur ein Abzug für die Indexkarte des Katalogs entwickelt wurde, sondern zugleich auch eine größere Version zur Präsentation in der *History Gallery*. Die historische Dauerausstellung war 1970 zwar noch nicht eröffnet, die Vorarbeiten waren aber bereits in vollem Gange.[164]

161 Vgl. EAC, Maji Maji Research Project No. 6/68/4/1, S. 13; Mapunda/Mpangara: The Maji Maji War in Ungoni, S. 24. Überhaupt erstaunt es, dass bei der Beschreibung Songea Mbanos nicht auf die wenige Jahre zuvor erschienene Studie von Mapunda und Mpangara Bezug genommen wird, in der die Rolle und Bedeutung des *nduna* weit ausführlicher und differenzierter ausgeführt sind.

162 Vgl. Sunseri: Statist Narratives and Maji Maji Ellipses, S. 568–570.

163 Zur einheitsstiftenden Rolle der *maji*-Medizin vgl. Gwassa: The Outbreak and Development of the Maji Maji War, S. 90 ff.; Giblin/Monson: Introduction. Maji Maji. Lifting the Fog of War, S. 10, 19.

164 Vgl. Masao: National Museum of Tanzania, S. 110.

Das Abfotografieren ermöglichte die Integration der Fotografie in den Katalog und zugleich war das dabei entstandene Negativ die Voraussetzung für ihre weitere Verwendung. Auf der Indexkarte sind zwar keine weiteren Ausstellungen vermerkt, die 2014 am *Heroes' Day* präsentierte Fotografie sowie jene, die im Majimaji-Gedenkmuseum ausgestellt ist, belegen jedoch, dass von der katalogisierten Aufnahme – vermutlich liegt sie inzwischen als Digitalisat vor – weiterhin Abzüge gemacht werden. Deutlich zeigt sich die weitere Verwendung auch an einem der beiden Exponate (Nr. 5 der Collage), die im Depot des Museums lagern. Auf der Rückseite des auf Holz aufgespannten Abzugs ist *P68.831/347* ausgewiesen, die Printnummer und die Nummer des Negativs, das demnach als Vorlage diente. Die katalogisierte Fotografie ist also gleich mehrmals vom Sammlungsobjekt zum Ausstellungsexponat geworden. Mit dem Präsentieren in dauerhaften und temporären Ausstellungen steigert sich ihre Bedeutsamkeit, und das Einfügen in neue visuelle Nachbarschaften akzentuiert die der Aufnahme zugeschriebene Bedeutung. Bemerkenswert ist dabei, dass die Verbindung zur früheren Publikation, die auf der Indexkarte immerhin noch als Quelle ausgewiesen ist, bei der weiteren Verwendung endgültig gekappt ist. Bei sämtlichen späteren Verwendungen innerhalb und außerhalb des Nationalmuseums setzt sich der fehlende Verweis auf Fülleborn und den Bildatlas fort: Fülleborn wird nicht als Fotograf, seine Publikation nicht länger als Quelle ausgewiesen. Die frühere Bildlegende ist in keiner der Verwendungen mitreproduziert oder vermerkt. Auch Aufnahmeort und Entstehungszeit bleiben ausnahmslos unerwähnt. Stattdessen beziehen sich sämtliche Beschreibungen ausschließlich auf den abgebildeten Mann, sodass die Fotografie gänzlich hinter den Abgebildeten, den sie repräsentiert, zurücktritt. Bei der durchgehenden Verwendung als Porträt eines mächtigen militärischen Führers und Widerstandskämpfers werden jene Elemente aufgegriffen, die beim Katalogisieren mit der Fotografie verknüpft worden sind. Die Aneignung und die Einordnung in den Fotobestand des Nationalmuseums um 1970, so die Schlussfolgerung, sind der Ausgangspunkt der späteren Verwendungen. Befreit von der Publikation, in die es anfänglich eingebunden war, zirkuliert Songea Mbanos Porträt mit einer neuen Bedeutung. Wie tiefgreifend die Umdeutung der Fotografie tatsächlich war, zeigt sich in den folgenden Ausführungen, in denen der bis zur Entstehung der Aufnahme zurückreichenden Verwendungsgeschichte nachgegangen wird.

Abschließend richtet sich der Blick hier aber nochmals auf den Fotokatalog des Nationalmuseums, mit einem Wechsel von der Ebene der einzelnen Fotografie zur Ebene der Sammlung – denn die Aneignung und Um-

deutung von Songea Mbanos Porträt war kein Einzelfall. Die Metadaten auf den Rückseiten der Indexkarten zeigen, dass die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Nationalmuseums Ende der 1960er und zu Beginn der 1970er Jahre tausende von Fotografien ganz unterschiedlicher Provenienz zusammenführten. Sie erschlossen die museumseigenen historischen Fotobestände und ergänzten die Sammlung mit fotografischen Reproduktionen, indem sie lose Abzüge und Postkarten, Alben und Sammlungen privater Personen und Institutionen sowie Bilder aller Art aus Büchern abfotografierten. Das Abfotografieren erweist sich dabei als intensiv praktizierte Aneignungsstrategie, mit der historische Bilder zusammengeführt und nutzbar gemacht wurden. Die anschließend hergestellten Abzüge der fotografisch reproduzierten Bilder wurden in den Katalog eingefügt, die Negative archiviert. So ist im tansanischen Nationalmuseum ein beeindruckender Bestand von historischen Bildern aus der Kolonialzeit geschaffen worden, der in der postkolonialen Geschichtskultur Verwendung findet.

Bemerkenswerterweise hat sich der analoge Katalog – und heute vor allem die digitale Datenbank – für die historischen Bilder als zuverlässigerer Speicher erwiesen als das Museumsdepot. Ein Teil des historischen Fotobestands ist nämlich nur in Form von Reproduktionen erhalten geblieben: Hunderte der Glasplattennegative sind zerbrochen, Abzüge hielten dem tropischen Klima über die Jahrzehnte nicht stand und ein Teil des Materials gilt als verschollen.[165] Zahlreiche Alben, Sammlungen und einzelne Fotografien, die in den Akquisitionsbüchern und Jahresberichten aufgeführt sind, sind im Nationalmuseum nicht auffindbar. Weil sie aber im Katalog oder in der Datenbank erschlossen sind, sind zumindest die fotografischen Bilder in Form von Zelluloidfilmnegativen und Digitalisaten erhalten geblieben. Anders als bei Relikten, »dinghaften Zeitzeugen«, sichert also nicht die Materialität des historischen Bestands seine Dauerhaftigkeit und Anschaulichkeit, vielmehr verhilft die Reproduzierbarkeit zur nachhaltigen Speicherung und anhaltenden Zirkulation der Bilder.[166]

Und die Bilder verbleiben nicht im Museumsarchiv. Vielmehr sind die beim Abfotografieren entstandenen Negative die Grundlage für beliebig vie-

165 Laut dem Konservator des Museums sind insbesondere bei den Renovationsarbeiten 2006 und 2007 viele Glasplatten zerbrochen und deswegen entsorgt worden und der materielle Fotobestand in Unordnung geraten. Gespräch mit Jackson Washa, Dar es Salaam, 18.6.2015.

166 Zur Funktion des Sammelns und Zeigens, Deponierens und Ausstellens im Museum und der Materialität von Museumsdingen vgl. Korff: Zur Eigenart der Museumsdinge.

le Reproduktionen, die sich wiederum in ganz unterschiedliche Medien integrieren lassen: als Exponate in Ausstellungen, gedruckt in Publikationen oder als Bilddateien in Webseiten. Die Überführung der historischen Bilder in eine fotografische Form war also nicht nur Voraussetzung ihrer medialen Konzentration, sondern ermöglicht zugleich auch ihre Verbreitung. Dass beim Sammeln und Präsentieren, zwei wesentliche Funktionen aller Museen, Reproduktionsverfahren eine zentrale Rolle spielen, hat auch Ulfert Tschirner anhand der musealen Medienpraktiken im Germanischen Nationalmuseum herausgearbeitet. Er stellt fest, dass die Reproduktion von Museumsobjekten nicht nur der »Vervielfältigung eigener Originale« diente, sondern auch der »Aneignung auswärtiger Originale«. Diese Beobachtung bezieht er zwar auf eine Vielfalt von Medientechniken zur Reproduktion von dreidimensionalen Originalen, sie lässt sich jedoch auch auf die Nutzung der Fotografie zur Reproduktion historischer Bilder im tansanischen Nationalmuseum übertragen: Sie dient sowohl der »medialen Konzentration eines materiell zerstreuten Bestandes« als auch der »medialen Streuung des materiell im Museum konzentrierten Bestandes«.[167]

Am Beispiel der Fotografie von Songea Mbano zeigt sich, wie historische Bilder zu Museumsdingen werden. Genauer gesagt sind sie in Form fotografischer Reproduktionen musealisiert worden und liegen nicht als einzelnes Museumsding, sondern in mehreren materiellen Formen vor. In allen Schritten des Musealisierungsvorgangs ist dabei ein Bedeutungsgewinn und in manchen Fällen sogar eine Umdeutung auszumachen: Bereits bei der Auswahl der einzelnen Bilder, die in die Sammlung des Museums aufgenommen werden, wird diesen eine gewisse historische Relevanz attestiert. Zugleich ging die Integration in die Sammlung mit einer Umdeutung einher: Bislang integraler Teil einer Publikation, eines Albums oder einer Serie, in der sie ihre Bedeutung erfuhren und an deren medialer Wirkung sie zugleich teilhatten, wurden sämtliche Bilder beim Abfotografieren von ihrer materiellen Form und der medialen Umgebung getrennt. Die bisherigen Verwendungszusammenhänge sind in den Bildern selbst nicht mehr sichtbar, lediglich durch die auf der Rückseite der Indexkarten verzeichneten Metadaten bleiben sie mit ihren früheren Bildunterschriften und Trägermedien verbunden. Diese Dekontextualisierung war der erste Schritt der Umdeutung. In einem weiteren wurden die historischen Bilder mit neuen Bedeutungen aufgeladen, indem sie beim Katalogisieren inhaltlich erschlossen, teilweise mit neuen Informati-

167 Tschirner: Museum, Photographie und Reproduktion, S. 84 ff.

onsquellen verknüpft und beim Ablegen in eine neue thematische Ordnung gebracht wurden. Die gegenwärtige Sichtweise auf die Vergangenheit überträgt sich also nicht nur beim Klassifizieren und Ordnen auf die Fotografien, um noch einmal Mirco Melones Argumentation aufzunehmen, sondern auch beim Bewerten und Beschriften. Das Fotoarchiv werde »so zum Kommunikationsmedium, um die darin ›gemachte‹ Geschichte für weitere Nutzungsweisen mitzuteilen«.[168] Wenn also die Fotografien des Nationalmuseums schließlich den Weg in die Ausstellungshallen oder Museumspublikationen finden, transportieren sie diese Geschichtsbilder in die Öffentlichkeit.

Die Aneignungen und Umdeutungen gingen mit mehrfachen materiellen Transformationen einher: Ob Stiche, Karten, Zeichnungen oder fotografische Abzüge, die Bilder wurden beim Abfotografieren von ihren bisherigen materiellen Trägern gelöst und in eine fotografische Form überführt. Anschließend wurden mindestens zwei neue Objekte hergestellt: ein Abzug zur Integration in den Katalog und ein Negativ, das als Vorlage für weitere Reproduktionen diente. Die neue Ordnungsstruktur hat selbst auf dem historischen Fotomaterial Spuren hinterlassen: Die Print- und die Negativnummer wurden direkt auf die Originalumschläge der Negative geschrieben und die historischen Abzüge auf Indexkarten aufgezogen. So bezieht sich der Begriff der Zirkulation schließlich nicht nur auf die anhaltende Verwendung, sondern auch auf den materiellen Wandel, den die Bilder mit jeder Nutzung durchlaufen.

Der Aufbau der Fotosammlung des tansanischen Nationalmuseums zeigt anschaulich, dass die Zirkulation, Aneignung und Umdeutung als verschränkter Prozess zu verstehen ist, wobei sich die drei Elemente nicht auseinanderdividieren lassen. Die mediale Aneignung, das Einfügen ins Fotoarchiv und die immer wieder neue Verwendung haben die Kolonialfotografien zu historischen Bildern aus Tansania gemacht.

1.2 Arbeitsobjekt der anthropologischen Forschung

Wie weitgehend die Umdeutung der historischen Fotografien gehen kann, lässt sich mit Blick auf die Erstverwendung des Porträts von Songea Mbano zeigen. Folgt man den Hinweisen auf der Indexkarte im Katalog des tansa-

168 Melone: Zwischen Bilderlast und Bilderschatz, S. 29–30.

nischen Nationalmuseums, wird rasch deutlich, dass die Aufnahme in früheren Verwendungen keinen Widerstandskämpfer darstellte. Als die Fotografie 1902 zum ersten Mal publiziert wurde, sollte sie einen vermeintlich typischen Vertreter vom ›Stamm Mgoni‹ darstellen.[169] Eingeordnet in den wissenschaftlichen Atlas *Beiträge zur physischen Anthropologie der Nord-Nyassaländer*, wurde Songea Mbanos Porträt zusammen mit hunderten Fotografien weiterer Männer und Frauen als Arbeitsobjekt veröffentlicht. Die Aufnahme sollte der anthropologischen Forschung Zugriff auf die körperlichen Merkmale der Ngoni bieten, als deren Stellvertreter er präsentiert wurde.

Aus einer heutigen Perspektive erstaunt die Bedeutung, die der Fotografie bei ihrer Erstverwendung zukam: Das ›Heldenporträt‹ als Forschungsgegenstand rassenkundlicher Studien? Songea Mbano als ›typischer Vertreter‹ eines ›Volksstammes‹? Diese entgegengesetzte Gebrauchsweise ist heute nur schwer nachvollziehbar. Aber auch die Zeitgenossen, darauf verweist Gesine Krüger, die ähnlich tiefgreifende Verschiebungen in der Verwendungsgeschichte historischer Porträts aus Südafrika beschreibt, hätten die Absicht hinter solchen Fotografien ohne schriftliche Erläuterungen und Expertenwissen wohl kaum erkannt. Sie bezweifelt, dass »tatsächlich etwas evident wird durch das Abbild«.[170] Die hier angesprochene zeitgenössische Betrachtung und die wissenschaftliche Verwendungsweise sind in der Anthropologie des ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhunderts zu kontextualisieren. Die Bedeutung von Songea Mbanos Fotografie als Arbeitsobjekt der physischen Anthropologie entfaltet sich nur innerhalb einer ganz spezifischen historisch-medialen Konstellation: Es sind die Präsentationsweise im wissenschaftlichen Atlas, in dem die Fotografie von Messtabellen, Fußabdrücken, schriftlichen Erläuterungen und hunderten weiteren standardisierten Fotografien umgeben ist, die vorherrschenden anthropologischen Konzepte und die Vorstellungen über die Eigenschaften der Fotografie, die Songea Mbanos Aufnahme überhaupt erst als sogenannte ›Typenfotografie‹ erkennbar und verwendbar machen.

---

169 Tb. 44, in: Fülleborn: Beiträge zur physischen Anthropologie der Nord-Nyassaländer.

170 Krüger: Zirkulation, Umdeutung, Aufladung, S. 4. Krüger bezieht sich hier auf historische Fotografien von südafrikanischen Chiefs, die Gustav Fritsch 1863 auf der Gefangeneninsel Robben Island aufgenommen und in rassenkundlichen Studien publiziert hatte und die heute u. a. in Geschichtsbüchern verwendet werden. Sie argumentiert, dass dieser neue Gebrauch der Porträts heute möglich ist, »weil die Fotografien keine ›Rassentypen‹ darstellen, sondern Individuen, deren Persönlichkeit sich trotz der objektivierenden, schematischen Aufnahmen jeweils in einer Front- und einer Profilansicht erahnen lässt.« Ebd., S. 4. Vgl. auch Krüger: Südafrika 1863 und 1993/94.

Dies war zumindest die Absicht, die der Autor Friedrich Fülleborn mit seiner Publikation verfolgte. Fülleborn[171] hielt sich in den Jahren 1897 bis 1899 in Ostafrika auf, wo er sich erst als Arzt der deutschen Kolonialtruppe an mehreren Expeditionen beteiligte und dann als Stationsarzt in der Gegend des Njassasees arbeitete, bevor er sich ganz der zoologischen und anthropologischen Forschung zuwandte. Über seinen Aufenthalt im Südwesten des heutigen Tansania und über die Umstände, unter denen die Fotografien entstanden, ist aus der Buchpublikation jedoch kaum etwas zu erfahren; sie stehen im Zentrum des letzten Teils dieser Fotogeschichte. Hier geht es vorerst um die Präsentation und die Funktionen der Fotografien, wie sie Fülleborn in den *Beiträgen zur physischen Anthropologie der Nord-Nyassaländer* zugänglich machte.

Umgeben von Messtabellen, Fußabdrücken und einer Farbskala

Auf der 44. Lichtdrucktafel der aufwändig gestalteten *Beiträge zur Anthropologie der Nord-Nyassaländer* findet sich Songea Mbanos Fotografie. Die hohe Wiedergabequalität des Lichtdrucks, eines Edeldruckverfahrens ohne Rasterung, lässt bei vergrößerter Betrachtung feinste Details seines Gesichts und des Oberkörpers erkennen. Die Aufnahme der Größe 7,5 × 9,8 cm steht im Zentrum der Buchseite im A3-Format, umgeben von zwei Fotografien eines Mannes im Seiten- und Frontalprofil und einer Aufnahme zweier Frauen, die vor einer geflochtenen Wand auf einer Matte sitzen. Hierbei handelt es sich um Songea Mbanos Sohn Massesse sowie zwei seiner Ehefrauen. Genau wie die Abgebildeten auf der vorangehenden und der nachfolgenden Seite, insgesamt sind es neun Fotografien, werden sie in den Bildlegen-

171 Friedrich Fülleborn, 1866 in Kulm geboren, studierte von 1888 bis 1893 in Berlin Medizin und Naturwissenschaften und wurde 1895 promoviert. Von 1896 bis 1910 gehörte er der deutschen ›Schutztruppe‹ an. In diese Zeit fallen auch sein Aufenthalt in Ostafrika (1897–1899) und die Hamburger Südsee-Expedition (1908–1909), die er im ersten Jahr leitete. Ab 1901 war er am Hamburger Institut für Schiffs- und Tropenkrankheiten beschäftigt, von 1930 bis kurz vor seinem Tod 1933 als Institutsdirektor. Fülleborn erhielt 1907 einen Professorentitel und 1919 als außerordentlicher Professor den Lehrstuhl für Tropenmedizin an der Universität Hamburg. Er unternahm mehrere Forschungsreisen nach Indien, China, Ägypten sowie Nord- und Südamerika und machte sich insbesondere im Bereich der Tropenhygiene einen Namen. O.A.: Fülleborn, Friedrich, in: Schnee (Hg.): *Deutsches Kolonial-Lexikon*, Bd. I, S. 670; Leipold: Das erste Jahr der Hamburger Südsee-Expedition in Deutsch-Neuguinea (1908–1909), S. 89–94.

den alle dem ›Stamm Mgoni‹ zugewiesen. Neben dieser Zuordnung werden die Namen der Abgebildeten genannt und – sofern damals bekannt – auf ihre Zugehörigkeit zur herrschenden Familie hingewiesen. »Sultan Songea. Stamm Mgoni, aber nicht aus fürstlichem Geschlecht«, heißt es in der Bildlegende zur Aufnahme, die hier im Fokus steht. Anders als den Einzelporträts der übrigen Männer ist dieser Frontalaufnahme keine Profilaufnahme zur Seite gestellt. Die leichte Neigung des Kopfs unterscheidet Songea Mbanos Aufnahme in einem weiteren Detail von der Darstellungsweise, die sich in sämtlichen Fotografien wiederholt: die Kameraeinstellung, der Bildausschnitt und die Positionierung der Abgebildeten, jeweils von der Seite und von vorne aufgenommen.

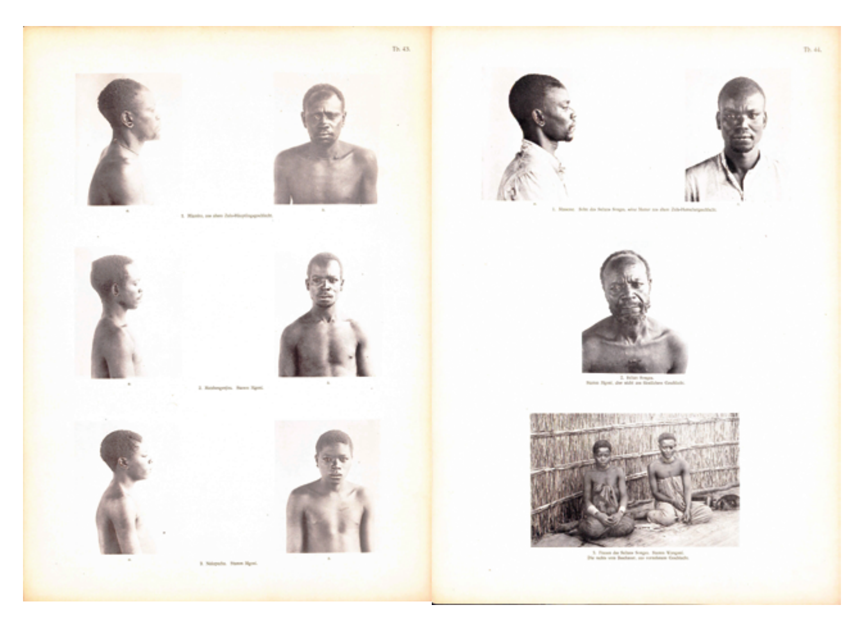


Abb. 8: Zwei von insgesamt 63 Bildtafeln des wissenschaftlichen Atlas. Die hier gezeigten Aufnahmen sollen die Ngoni-Gesellschaft visuell repräsentieren.[172]

Auf 61 weiteren Bildtafeln sind insgesamt 242 solcher standardisierten Aufnahmen wiedergegeben. 30 weitere Fotografien zeigen Ganzkörperaufnahmen von Männern und Frauen, die meist in Gruppen oder zu zweit aufrecht posieren. Auch bei den Ganzkörperaufnahmen wurden die Menschen mehr-

172 Tb. 43–44, in: Fülleborn: Beiträge zur physischen Anthropologie der Nord-Nyassaländer.

fach fotografiert, jeweils von der Seite, von vorne und auch von hinten. Nur sehr wenige Fotografien, darunter die erwähnte Aufnahme der beiden auf einer Matte sitzenden Frauen, zeigen Menschen in alltäglichen Situationen.

Die Fokussierung auf die Gesichter und die Körper der Dargestellten sowie deren ethnische Zugehörigkeit stellt die konzeptionelle Grundlage der *Beiträge zur physischen Anthropologie der Nord-Nyassaländer* dar, des achten Bandes der Reihe *Deutsch-Ost-Afrika: wissenschaftliche Forschungsresultate über Land und Leute unseres ostafrikanischen Schutzgebietes und der angrenzenden Länder.* Bei dieser Publikation, darauf verweist der Autor Friedrich Fülleborn schon im ersten Satz der Einleitung, handelt es sich nicht um eine »gelehrte Abhandlung […], sondern der Verfasser beabsichtigt nur, das wenige, was er während eines dreijährigen Aufenthaltes in den Nyassa-Ländern an physisch anthropologischem Material zusammengetragen hat, den sich hierfür interessierenden Kreisen zugänglich zu machen«.[173]

Zu diesem »physisch-anthropologischen Material« gehören neben den Fotografien auch sieben Tabellen, in denen insgesamt 222 Menschen »nach Volksstämmen zusammengestellt« sind, so Fülleborns eigene Worte. Neben ihrem Namen, dem geschätzten Alter und der angenommenen ethnischen Zugehörigkeit der Eltern sind reihenweise Maße aufgeführt, mit denen Fülleborn ihre Gesichter und Körper beschrieben hat: Kopflänge, Abstand zwischen Nasenwurzel und Kinn, Nasenhöhe, Jochbogenbreite, Entfernung der äußeren Augenwinkel, Länge der hängenden Arme und Fußbreite – dies sind nur wenige Beispiele der bis zu 50 Angaben zu den einzelnen Personen. Auf drei weiteren Tabellen sind in ähnlicher Weise die »Berechnungen von Fussabdrücken« aufgelistet. Einzelne der aufgeführten Namen sind mit einem ›T‹ markiert, ein Hinweis, dass die vermessene Person auf einer der Fotografien abgebildet ist. Auf diese Weise hat Fülleborn die Körpermaße und die fotografische Abbildung einer Person in Beziehung zueinander gebracht. Zu einzelnen wenigen Individuen gibt es darüber hinaus kurze schriftliche Beschreibungen jener »Merkmale, die sich aus den Typen [Fotografien; Anm. E.K.] und Zahlen nicht erkennen lassen, wie die Farbe der Haut, die Form der Nasenlöcher u. s.w.«.[174] Die Farbentafel im Anhang, Fülleborn nutzt hier die Farbskala des französischen Anthropologen Paul Topinard, kompensiert also, was die aufgelisteten Maße und die Schwarz-Weiß-Fotografien nicht zu leisten vermögen. Die standardisierte, stark strukturierte

173 Ebd., S. 1.
174 Ebd., S. 1.

Darstellungsweise der fotografierten Menschen setzt sich in der Anordnung der Tabellen, Aufnahmen und Fußabdrücke fort. Diese Strukturiertheit des präsentierten Inhalts suggeriert genauso wie die aufwändige Aufmachung des großformatigen Buchs mit den hochwertigen Lichtdrucken[175] eine hohe Wissenschaftlichkeit.

Fülleborns einleitende Worte meinen nichts anderes, als dass er während seines Aufenthalts im Südwesten des heutigen Tansania Männer und Frauen klassifiziert, detailliert vermessen und fotografiert hat, mit der Absicht, den Wissenschaftlern in Europa die Körper weit entfernt lebender Menschen zugänglich zu machen. Mit diesem Vorhaben stand er nicht allein da. Es gehörte zu den wesentlichen Aufgaben von Forschungsreisenden, Untersuchungsobjekte zu sammeln oder – wenn sie nicht transportierbar waren – aufzuzeichnen, um sie später in den heimischen Laboren und Studierstuben auszuwerten. Für die Anthropologie und andere Wissenschaftsdisziplinen, die sich mit dem menschlichen Körper beschäftigten, bedeutete dies zum einen, dass Knochen, Schädel, Haare und andere Körperteile zusammengetragen und zur Untersuchung nach Europa gebracht wurden, zum anderen, dass Menschen vor Ort vermessen und Aufzeichnungen von ihren Körpern gemacht wurden.[176] Für die Verschiebung vom Ort der Beobachtung an den Ort der Analyse kam neben anderen Aufzeichnungsverfahren auch die Fotografie zum Einsatz, die ein unveränderliches Bild in eine andere Interpretationsumgebung bewegt.[177]

Die Aufzeichnungen wurden anschließend in wissenschaftlichen Atlanten der weiteren Forschung zugänglich gemacht. Atlanten sind nach Lorraine Daston und Peter Galison, die die Geschichte der Objektivität anhand ebensolcher Publikationen nachgezeichnet haben, »Auswahlsammlungen der Bilder, die die signifikantesten Forschungsgegenstände eines Fachs bestimmen«.[178] Solche Bildkompendien sind seit dem 16. Jahrhundert in Ge-

175 Fülleborn bemängelt allerdings die Qualität einiger Lichtdrucktafeln, er hätte sich eine »bessere Reproduktion der photographischen Vorlagen erhofft, wenn auch naturgemäss Lichtdrucke nicht die Schönheit und Zartheit von photographischen Abzügen erreichen können«. Ebd., S. 2.

176 Britta Lange schlägt den Begriff »Aufzeichnungen« zur Beschreibung der medialen Resultate vor, die mit handwerklichen und technischen Verfahren von den menschlichen Körpern genommen wurden. Hierzu gehörten neben den Datenblättern, Körperabdrücken und Fotografien später auch Filme und Tonaufnahmen. Lange: Sensible Sammlungen, S. 32.

177 Vgl. Edwards: Andere ordnen, S. 342.

178 Daston/Galison: Objektivität, S. 17.

brauch, ihre Hochphase liegt jedoch im Zeitraum von den 1830er bis in die 1930er Jahre.[179] Sie galten als maßgeblich für die Forschungsgemeinschaften der Beobachtungswissenschaften, zu denen für das 19. Jahrhundert auch die Anthropologie gezählt wird. Die Atlantenbilder legten Standards fest, wie die beobachteten Phänomene und Forschungsgegenstände der jeweiligen Fächer gesehen und abgebildet werden sollten. Zugleich lieferten die Atlanten systematische Sammlungen von Arbeitsobjekten, die der weiteren Erforschung des Repräsentierten dienten. Arbeitsobjekte sind hier Visualisierungen von Forschungsgegenständen, die diese selbst ersetzen, d. h. sie dienen nicht nur der Veranschaulichung und Argumentation, sondern auch der weiteren Untersuchung. Die Atlanten übernahmen somit eine mediale Funktion: Als »Speicher maßgeblicher Bilder« verteilten und konservierten sie die Arbeitsobjekte der Wissenschaft über Ort und Zeit hinweg und vergrößerten die Reichweite kollektiver Forschungsarbeit.[180]

Die Studie *Beiträge zur physischen Anthropologie der Nord-Nyassaländer* ist dem Genre des wissenschaftlichen Atlas zuzurechnen. Die darin publizierten Arbeitsobjekte – sie repräsentieren hier menschliche Körper – haben die Form von tabellarisch aufgelisteten Messdaten, Fußabdrücken und Fotografien. Strukturiert angeordnet stehen sie für die weitere Bearbeitung, die Analyse und statistische Auswertungen bereit. Die Vorstellung, dass die Arbeitsobjekte Stellvertreter jener Menschen seien, die sie abbilden, spiegelt sich in der doppelten Bedeutung des Begriffs »Material« wider, den auch Fülleborn zeittypisch verwendete. Mit »Material« bezeichneten die Wissenschaftler sowohl ihre Untersuchungsgegenstände – selbst wenn es sich dabei um Menschen handelte – als auch die Aufzeichnungen und Daten, die von ihnen genommen wurden.[181] Manche der Körper finden sich innerhalb des Atlas in Form verschiedener Arbeitsobjekte wieder, wobei Fotografien, Messdaten und Fußabdrücke, die von derselben Person genommen wurden, durch Verweise miteinander verbunden sind. Die verschiedenen Aufzeichnungsformen bilden den Körper jeweils auf ihre spezifische Weise ab, sie bringen je eigenständige Arbeitsobjekte hervor, die sich ergänzen, abgeglichen und nebeneinandergelegt werden können.[182] Songea Mbanos Körper hingegen ist

179 Vgl. ebd., S. 128.

180 Vgl. ebd., S. 22–23, 67–70.

181 Diese doppelte Verwendung spiegelt zugleich auch die Reduktion von Menschen auf entindividualisiertes »Forschungsmaterial« wider. Vgl. hierzu Lange: Die Wiener Forschungen an Kriegsgefangenen 1915–1918, S. 29–33.

182 Vgl. Hanke: Zwischen Auflösung und Fixierung, S. 217–221.

nur als fotografische Aufnahme dargestellt. Überhaupt lassen sich in Fülleborns Publikation weder Messtabellen noch Fußabdrücke oder Hautfarbenbestimmungen finden, die mit ›Mgoni‹ beschrieben wären.

Wie nachfolgend näher thematisiert wird, wählte Friedrich Fülleborn zwar die Menschen aus, die als Repräsentanten der zuvor festgelegten Kategorien dienten, und zeichnete mithilfe seines Assistenten ihre Körper auf; ausgewertet hat er die so produzierten Daten jedoch nicht. Aus »den Zahlen der Messungstabellen resp. den berechneten Indices allgemeinere Schlüsse zu ziehen«, überließ er »Berufeneren«.[183] Damit waren in erster Linie die Anthropologen gemeint, die solche Aufzeichnungen auswerteten, um mit den gewonnenen Daten ihre Theorien und Konzepte auszuarbeiten oder zu überprüfen. Orientiert an naturwissenschaftlichen Arbeitsweisen und Inhalten versuchten sie, die Evolution des Menschen nachzuvollziehen und die Existenz und Unterscheidbarkeit von ›Rassen‹ zu belegen. Der Begriff der ›Rasse‹ wurde zwar konzeptionell verschieden eingesetzt und blieb oft ungenau definiert, den Theorien war jedoch gemeinsam, dass die Unterscheidung, Ordnung und Klassifizierung der Menschen anhand körperlicher Merkmale vorgenommen wurden. Entsprechende Unterschiede galten der physischen Anthropologie als am Körper sicht- und messbar. Insbesondere im deutschsprachigen Raum konzentrierte sich diese Disziplin lange Zeit auf die Erforschung und Darstellung der physischen Eigenschaften des Menschen, wobei die wissenschaftlichen Theorien nicht selten an phrenologische und physiognomische Ideen gebunden waren.[184]

Im Kontext der allgemeinen wissenschaftlichen Euphorie, die ›sichtbare Welt‹ zu erfassen und zu vermessen, waren auch die Anthropologen bestrebt, möglichst umfassende und quantifizierbare Daten zusammenzutragen und ihre Theorien empirisch zu belegen. Die Fotografie war dabei nur eines der Instrumente zur Sammlung anthropologischer Daten.[185] Die ihr zugesprochenen Eigenschaften zeichnete sie allerdings in den Augen vieler Zeitgenossen als besonders geeignetes Aufzeichnungsverfahren aus, wie sich an einem Auszug aus Gustav Fritschs vielzitierter Anleitung zum Gebrauch zweier technischer Hilfsmittel auf Forschungsreisen – »das Mikroskop und der photographische Apparat« – exemplarisch zeigen lässt. Der Anthropolo-

183 Fülleborn: Beiträge zur physischen Anthropologie der Nord-Nyassaländer, S. 1.

184 Zur Anthropologie im deutschsprachigen Raum vgl. u. a. Hanke: Zwischen Auflösung und Fixierung; Zimmerman: Anthropology and Antihumanism in Imperial Germany.

185 Vgl. u. a. Edwards: Introduction. Anthropology and Photography 1860–1920; Theye: Photographie, Ethnographie und physische Anthropologie im 19. Jahrhundert.

ge und Fotopionier, an dessen Ratschlägen sich auch Fülleborn orientierte, fasste die Vorzüge des fotografischen Verfahrens wie folgt zusammen:

»Es giebt heutigen Tages wohl Wenige, die nicht die grosse Bedeutung der photographischen Technik erkannt hätten, und gerade für den Reisenden wird dieselbe von der höchsten Wichtigkeit. Will er nicht lediglich für sich selbst sehen, sondern hofft er aus dem Gesehenen für weitere Kreise einen bleibenden Nutzen, einen Fortschritt in der Erkenntnis zu schaffen, so ist es nothwendig, dass er, wo Beschreibung nicht ausreicht, Belege beibringt, welche als materieller Anhalt dem Unkundigen die directe Anschauung zu ersetzen vermögen und gleichzeitig als Correctiv für die subjective Auffassung des Reisenden dienen können. Solchen Anforderungen entsprechen aber photographische Aufnahmen am allerbesten.«[186]

In dieser Passage verweist Fritsch auf die mediale Eigenschaft der Fotografie, zeitlich und räumlich Abwesendes zu vergegenwärtigen und so den vermeintlich direkten Zugriff auf das oder die Fotografierten zu ermöglichen. Die angesprochene Beweiskraft und Evidenz ergeben sich aus der Auffassung, die Fotografie sei objektiv, weil mechanisch hergestellt und somit frei von Eingriffen des Forschers. Fritschs Hoffnung, mithilfe der Fotografie die subjektiven Eindrücke sogar zu korrigieren, entspricht dem gewandelten Verständnis von Objektivität – hin zu einer ›mechanischen Objektivität‹, d. h. ohne intervenierende Berührung des Forschers und somit unverschmutzt von Subjektivität –, das sich Mitte des 19. Jahrhunderts nicht nur in der Anthropologie als Leitideal wissenschaftlicher Darstellungen etablierte.[187] So verstanden hebt sich die Fotografie durch die mechanische Bildgebung von anderen Aufzeichnungsverfahren ab, wobei Fritsch vor allem auf die Probleme des Zeichnens eingeht und zum Schluss kommt: »Dem Allen hilft die Photographie in ausreichender Weise ab: sie vollendet das Bild an Ort und Stelle in kürzester Zeit, trägt alle dem Blick erkennbaren Details mit bewunderungswürdiger Schärfe ein, giebt einen genau controllirbaren Ausdruck der Verhältnisse und wenigstens gewisse Andeutungen über die Localtöne.«[188] Fritsch erwähnt hier die für den Reisenden wichtige Schnelligkeit der Aufnahme sowie die Detailtreue, die exakte und authentische Wiedergabe – weitere Voraussetzungen für die Stellvertreterfunktion der Fotografie. Das Zusammenspiel all dieser Eigenschaften, die der Fotografie zu-

186 Fritsch: Practische Gesichtspunkte, S. 605.

187 Zum neuen Verständnis der »mechanischen Objektivität« in den Wissenschaften vgl. Daston/Galison: Objektvität, 126 ff.; zur Rolle der wissenschaftlichen bzw. der »objektiven Fotografie« dabei bes. S. 133 ff.

188 Fritsch: Practische Gesichtspunkte, S. 605.

geschrieben wurden, machte sie zu einem geeigneten Werkzeug der positivistischen Anthropologie des 19. Jahrhunderts. Diese Kausalität ist mit John Tagg zu präzisieren: Er argumentiert, dass die Koppelung von Evidenz und Fotografie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit dem Aufkommen neuer disziplinarischer Institutionen und neuer Praktiken des Beobachtens einherging, die ihrerseits eng an die Bildung neuer Wissenschaftsdisziplinen, wie etwa der Anthropologie, gebunden waren.[189]

Seit der Einführung der frühesten fotografischen Verfahren gab es unterschiedliche Konzeptionen der Fotografie und immer auch kritische Stimmen bezüglich ihrer Tauglichkeit als wissenschaftliches Instrument.[190] Zudem wird rückblickend unterschiedlich eingeschätzt, welche Bedeutung und Rolle die anthropometrische Fotografie in der praktischen Forschungsarbeit physischer Anthropologen tatsächlich einnahm.[191] In Fülleborns Einleitung schimmert jedoch durch, dass auch er ein Vertreter des fotografischen Realismus war. Am greifbarsten wird dies, wenn er schreibt, dass die Betrachtung der publizierten Aufnahmen »ja ohne weiteres eine ganze Anzahl von Fragen besser beantwortet, als dies langatmige Erläuterungen vermögen«.[192] Er begriff Fotografien demnach als eindeutig und unmittelbar zugänglich, präziser auch als schriftliche Ausführungen.

Um die Jahrhundertwende, als Fülleborns Aufzeichnungen publiziert wurden, hatte die Verwendung der Fotografie in der Anthropologie bereits eine längere Geschichte, aus der sich zum einen die Darstellungsweise der abgebildeten Menschen, zum anderen die Anordnung der Aufnahme innerhalb des Buchs erklären lassen. An frühere Versuche anknüpfend, die ›Natur des Menschen‹ bildlich zu erfassen, erkannten die Anthropologen rasch das Verwendungspotenzial der neuen, vielversprechenden fotografischen Techniken, die 1839 mit der Einführung der Daguerreotypie und der Kalotypie aufkamen. Die frühesten Verwendungen der Fotografie in der Anthropologie, die damals selbst noch am Anfang ihrer Etablierung als akademische Disziplin stand, werden bereits Mitte der 1840er Jahre ausgemacht.[193] Die Fotografie und die Anthropologie sind denn auch als zwei Gebiete beschrie-

189 Tagg: The Burden of Representation, S. 5–6.

190 Vgl. u.a. Wright: Photography. Als allgemeine Einführung in die unterschiedlichen Auffassungen der Fotografie empfiehlt sich Geimer: Theorien der Fotografie.

191 Vgl. Hagner: Das Fritsch-Projekt, S. 48/54.

192 Fülleborn: Beiträge zur physischen Anthropologie der Nord-Nyassaländer, S. 1.

193 Zu den frühen Verwendungen der Fotografie in der Anthropologie vgl. u.a. Theye: Photographie, Ethnographie und physische Anthropologie im 19. Jahrhundert, S. 51 ff.; Hempel: Facetten der Fremdheit.

ben worden, deren Geschichten parallel verliefen und sich dabei auch immer wieder gegenseitig stützten.[194] Mit der Ausdifferenzierung der Anthropologie bis zur Jahrhundertwende[195] vervielfältigten sich auch die Anwendungsbereiche der Fotografie innerhalb der Forschung, wie seit den 1980er Jahren in zahlreichen Untersuchungen herausgearbeitet worden ist:[196] Fotografien waren nicht nur Arbeitsobjekte bei der Produktion von anthropologischen Daten und beim Vergleichen und Klassifizieren von Körpern, sondern dienten auch dem Festhalten ›vom Aussterben bedrohter Völker‹, zur Dokumentation der körperlichen Erscheinungsformen des Menschen, zum Belegen von Beobachtungen sowie zur enzyklopädischen Inventarisierung von ›Völkern‹, ›Stämmen‹ und ›Rassen‹.[197] An dieser Stelle interessiert die Bedeutung, die den Fotografien in Fülleborns Studie zukam, ihre Präsentation als Arbeitsobjekt der physischen Anthropologie.

Friedrich Fülleborns Versuch der fotografischen Visualisierung von ›Typen‹

In den einleitenden Worten und der Aufmachung der Publikation sind mehrere Funktionen auszumachen, die Fülleborn der Fotografie zuwies. Die Aufnahmen, so stellte er gleich zu Beginn der Einleitung klar, bilden den »wichtigsten Teil dieser Publikation«.[198] Er nennt die standardisierten Fotografien,

194 Vgl. Pinney: The Parallel Histories of Anthropology and Photography, S. 74–95.

195 Die Fotografie fand auch im 20. Jahrhundert Verwendung in der Anthropologie, nicht nur als Forschungsgegenstand und in der Beschäftigung mit der Geschichte des eigenen Fachs, sondern auch als methodische Praxis in der Feldforschung; vgl. Edwards: Anthropology and Photography. A Long History.

196 Zur umfassenden Forschungsliteratur über das Verhältnis von Fotografie und Anthropologie gehören u. a. Morris-Reich: Race and Photography; Pinney: Photography and Anthropology; Geary: In and Out of Focus; Hight/Sampson (Hg.): Colonialist Photography; Edwards (Hg.): Anthropology and Photography; Theye (Hg.): Der geraubte Schatten; Banta/Hinsley: From Site to Sight.

197 Diese Forschungsarbeiten aus der Anthropologie und den Geschichtswissenschaften haben darüber hinaus auch gezeigt, dass die Anthropologen vor allem in der Anfangszeit nur wenig Kontrolle über die Produktion der Fotografien hatten und oft auf Aufnahmen zurückgriffen, die für den kommerziellen Gebrauch hergestellt worden waren, insbesondere in den ab den 1860er Jahren überall aufkommenden Studios professioneller Fotografen. Dieselben Aufnahmen zirkulierten denn auch in populären Formen als Sammelkarten, Reisesouvenirs oder in Zeitschriften. Zu den medialen Präsentationsformen und den vielfältigen populären Verwendungsformen vgl. u. a. Edwards: Photographic ›Types‹; Wiener: Ikonographie des Wilden; Geary: In and Out of Focus.

198 Fülleborn: Beiträge zur physischen Anthropologie der Nord-Nyassaländer, S. 1.

die er auf der Forschungsreise gemacht hatte, ›Typen-Aufnahmen‹ oder in der Kurzform ›Typen‹, ein Begriff, der auf das dahinterliegende Konzept verweist. Die Vorstellung des ›Typus‹ oder Archetyps meinte in den Naturwissenschaften eine allen Exemplaren einer Kategorie gemeinsame ideelle Grundform, eine abstrakte Essenz, aus der sich das Einzelne zumindest begrifflich ableiten lässt.[199] Weil der ›Typus‹ eine Idealvorstellung ist, der sich die Realrepräsentanten lediglich annähern können, kann er nicht durch mechanische Aufzeichnungen wiedergegeben werden. In diesem Sinne ist es nicht möglich, den ›Typus‹ in einer Fotografie zu visualisieren, da diese immer nur das Reale, Individuelle festhält.[200] Das Konzept des abstrakten Typus wurde in der Anthropologie dennoch zunehmend im Einzelnen, Konkreten gesucht, wie Elizabeth Edwards in ihrem grundlegenden Aufsatz »Photographic ›Types‹. The Pursuit of Method« schreibt: »By the mid-nineteenth century ›racial type‹, an abstract concept, became regarded as something real and concrete. In broad nineteenth century anthropological usage, the ›type‹ represented the general form or character which distinguishes a given group and was accepted as standard; it was also the person or thing which exhibits these qualities, or at least some of them.«[201] Menschen wurden so zu Repräsentanten jener nach physischen Merkmalen definierten Kategorien – ›Rassen‹ oder, wie in Fülleborns Buch, ›Volksstämmen‹ –, denen sie zuvor zugeordnet worden waren; ihre Fotografien zu sogenannten ›Typen-Aufnahmen‹. Diese Fotografien trugen insofern zur ›Typenbildung‹ bei, als dass sie Vermessungen direkt ab Blatt ermöglichen sollten, die dabei gewonnenen Daten statistisch ausgewertet und die kollektiven Merkmale schließlich ermittelt wurden. ›Ermitteln‹ ist dabei das zentrale Verb, denn es geht bei der ›Typenbildung‹ um die Mittelwerte, das Herausbilden des ›Charakteristischen‹, des ›Typischen‹.[202] Eine weitere Verwendungsweise solcher

199 Zum Begriff des ›Typus‹ und seiner Verwendung in der Anthropologie vgl. u. a. Theye: Photographie, Ethnographie und physische Anthropologie im 19. Jahrhundert, S. 61–65.

200 Vor Mitte des 19. Jahrhunderts versuchten die Wissenschaftler den Archetyp, eine charakteristische, typische Form ihres Forschungsgegenstands, in einem einzelnen Bild zu zeigen, d. h. sie zeichneten idealisierte, perfektionierte Musterbeispiele. Vgl. Daston/Galison: Objektivität, S. 70 ff.

201 Edwards: Photographic ›Types‹, S. 240. Edwards verweist weiter darauf, dass »[p]aradoxically it was the reification of this abstraction and the related assumption of the ›fixity of type‹, a stress on the non-variability of ›type‹ which made classification and comparison possible. The ›reality‹ of photography, the actual visual representation of the ›type‹, only strengthened this perception.« Ebd., S. 240.

202 Zur Bildung und Visualisierung von ›Typen‹ kannte die physische Anthropologie um 1900 verschiedene Verfahren, die Christine Hanke eingehend untersucht hat, wobei sie

Aufnahmen gründet auf der Vorstellung, der ›Idealtypus‹ ergebe sich in der vergleichenden Zusammenschau mehrerer Repräsentanten einer Kategorie gedanklich.[203] In einem darwinistischen Verständnis verdeutlichen die verschiedenen Repräsentanten dabei die Variationsbreite ihrer Gruppe. Durch die serielle Anordnung mehrerer Fotografien sollte das Bild des ›Typen‹ also sozusagen ›visuell ermittelt‹ werden können.[204]

Beide dieser ineinandergreifenden Les- bzw. Seharten der Fotografien sind in den *Beiträgen zur physischen Anthropologie der Nord-Nyassaländer* zu erkennen. Fülleborn schlägt die Fotografien als anthropologische Arbeitsobjekte vor, wenn er in der Einleitung über die Messtabellen schreibt, er habe nur wenige der im verwendeten Schema – er arbeitete mit den von seinem Dozenten Felix von Luschan entwickelten Instruktionen – vorgeschlagenen Rubriken ausgefüllt und »in der Regel dasjenige fortgelassen, was sich aus der Betrachtung der Photographien ergiebt«.[205] Die Fotografien sind seiner Meinung nach also so präzise, authentische Abbildungen der fotografierten Menschen, dass sie an deren Stelle verwendet werden können. Anstelle von Beschreibungen oder Messdaten verweist Fülleborn immer wieder auf die Fotografien: Die »Form der Stirn« etwa oder jene der Ohren, Nase oder Brüste seien »ohne weiteres aus den Typen ersichtlich«.[206] Sie seien ergiebiger als »langatmige Erläuterungen« und erübrigten in Kombination mit den aufgeführten Daten denn auch schriftliche Ausführungen über »die somatischen Eigentümlichkeiten dieser Stämme«.[207] Nur an wenigen Stellen sind die Fotografien nicht primäre Informationsquellen, sondern übernehmen eine illustrative Funktion. So etwa, wenn Fülleborn schreibt, »[d]as Kinn ist, wie die Abbildungen zeigen, sehr oft stark zurücktretend«, oder wenn er meint, die »häufig mandelförmigen« oder »schräg stehenden Augen« zeigten

---

die Produktivität und den performativen Charakter der Sichtbarmachungen herausarbeitet. Hanke: Zwischen Auflösung und Fixierung, S. 167-258.

203 Vgl. Theye: Photographie, Ethnographie und physische Anthropologie im 19. Jahrhundert, S. 64–65.

204 Die Idee, den ›Typus‹ aus einer Serie von Fotografien herauszufiltern, liegt auch dem Verfahren der Kompositbilder zugrunde. Der britische Statistiker und Begründer der Eugenik, Francis Galton, entwickelte dieses Verfahren, um einen biologisch determinierten ›Verbrechertypen‹ zu visualisieren. Standardisierte Porträtfotografien wurden dabei übereinander projiziert, sodass individuelle körperliche Merkmale zugunsten der kollektiven zurücktraten. Vgl. hierzu Sekula: The Body and the Archive, S. 40 ff.

205 Fülleborn: Beiträge zur physischen Anthropologie der Nord-Nyassaländer, S. 15.

206 Ebd., S. 13, 16.

207 Ebd., S. 1, 8.

sich auch bei der »Musterung der Typen-Tafeln«.[208] Die Fotografien einzelner Personen waren also dazu vorgesehen, physische Charakteristiken der Gruppen, die sie exemplifizieren sollten, sichtbar zu machen. In der Idee, quantifizierbare Körperdaten könnten direkt ab Blatt vermessen oder aus dem Bild abgelesen werden, verschmelzen fotografischer und wissenschaftlicher Naturalismus geradezu. Mit den Fotografien offerierte Fülleborn also »anthropologisches Material« zur weiteren Auswertung, d. h. zur Produktion neuer Daten. Er hebt die Neuartigkeit und Exklusivität der präsentierten Aufzeichnungen und seiner Reise hervor, wenn er schreibt, dass bislang nur »sehr geringfügiges Material« aus den »in Bezug auf physisch-anthropologische Untersuchungen ja so gut wie unberührten Gebieten vorliegt«.[209]

Geleitet von der Absicht, Fotografien mess- und vergleichbar zu machen, hat Fülleborn wohl gewisse Standards beim Fotografieren beachtet. Solche Standards, Richtlinien und Messsysteme hatten sich seit den späten 1860er Jahren entwickelt, als die Fotografie zunehmend extensiv und systematisch als Aufzeichnungsinstrument in der Sammlung von anthropologischen Daten genutzt wurde. Forscher bemühten sich, nicht nur die Quantität, sondern auch die Qualität der Fotografien zu steigern.[210] Offensichtlich hat auch Fülleborn nach klaren Vorgaben fotografiert, anders ist die weitgehende Einheitlichkeit der Darstellungsweise nicht zu erklären. Er äußert sich zwar nicht direkt zur verwendeten Anleitung, vermutlich hat er aber nach den Empfehlungen von Gustav Fritsch gearbeitet, die im deutschen Sprachraum wegweisend waren. Fritsch, der mit fotografischen Verfahren experimentierte, sich eingehend mit ihren Verwendungsmöglichkeiten in der Wissenschaft befasste und schon in den 1860er Jahren auf einer Reise in Südafrika hunderte Menschen fotografierte, entwickelte die bereits erwähnte Anleitung zum Fotografieren auf Forschungsreisen.[211] Für die Fotografien von Gesichtern und Körpern in Seiten- und Frontalansicht, die er als ›physiognomische Aufnahmen‹ bezeichnete, machte Fritsch genaue Vorgaben zur Einstellung der Kamera, dem geeigneten Fotomaterial, der Belichtungszeit, zur Positionie-

208 Ebd., S. 13.

209 Ebd., S. 1.

210 Zur Entwicklung früher systematischer Ansätze vgl. Edwards: Photographic ›Types‹, S. 237–239.

211 Zu Fritschs Leben, seinen fotografischen Experimenten und vor allem den Fotografien, die er zwischen 1863 und 1865 in Südafrika machte, sowie der daraus hervorgegangenen Monografie *Die Eingeborenen Süd-Afrika's ethnographisch und anatomisch beschrieben* (Breslau 1872) vgl. Dietrich/Bank (Hg.): An Eloquent Picture Gallery; Krüger: Südafrika 1863 und 1993/94; Hagner: Das Fritsch-Projekt.

rung der fotografierten Menschen und deren Inszenierung vor einem unifarbenen, hellen Hintergrund, im Idealfall mit einer Maßeinteilung an ihrer Seite.[212] Ergebnis sollten »genau messbare Photographien« und »zuverlässige Abbildungen fremder Völkerstämme zu allgemeiner Vergleichung« sein.[213] Fritsch veröffentlichte diese Anleitung zwar schon 1875, sie wurde aber auch um die Jahrhundertwende, also zu jener Zeit, als Fülleborn in Ostafrika fotografierte, noch als maßgebend empfohlen.[214] Sowohl die in seiner Studie publizierten Porträts als auch die Ganzkörperaufnahmen entsprechen Fritschs Anweisungen recht genau.

Bei den vorgeschlagenen Vermessungen, den Vergleichen ab Blatt und dem Illustrieren von Beobachtungen geht es um Fotografien von einzelnen Menschen, die als Exemplare eines ›Volksstamms‹ verstanden wurden. Für die Fotografie von Songea Mbano heißt dies, dass diese Aufnahme als Arbeitsobjekt Daten und visuelle Informationen zum ›Mgoni-Stamm‹ liefern sollte. Dabei kommt ihr eine doppelte Stellvertreterfunktion zu: Sie repräsentiert Songea Mbano, der wiederum eine ganze Gruppe von Menschen repräsentiert. Diese zweifache Repräsentation spiegelt sich auch sprachlich wider, wenn Fülleborn die Begriffe ›Typen‹ und ›Typen-Aufnahmen‹ synonym verwendet.

Bei der zweiten Funktion der Aufnahmen, der Sichtbarmachung bzw. visuellen Konstruktion der ›Typen‹, geht es nicht um einzelne Fotografien, sondern um eine Serie von Aufnahmen, die erst in der gleichzeitigen Betrachtung ihre Wirkung erzielen. Die Repräsentation des ›Typen‹ wird durch die serielle Anordnung mehrerer Fotografien versucht. Diese Funktion lässt sich an der Aufmachung des Atlas erkennen. Fülleborn weist zwar mehrmals auf die Schwierigkeit einer klaren ethnischen Zuordnung der Menschen hin,[215] dies hielt ihn jedoch nicht davon ab, die Aufzeichnungen nach eben diesen Kategorien zu ordnen: Genau wie die Daten in den Messtabellen und die Fußabdrücke sind auch die Fotografien nach ›Volksstämmen‹ gruppiert. Dabei

212 Vgl. Fritsch: Practische Gesichtspunkte, S. 606–612. Fritsch definierte auch für ›ethnographische Aufnahmen‹ Richtlinien, die dann zur Anwendung kamen, »wenn man den allgemeinen Eindruck der Personen fixieren, sie in ihrer Lebensweise und Beschäftigung darstellen, ihre Kleidung, Waffen und Geräthe abbilden« wollte. Ebd., S. 606, 612 ff.

213 Ebd., S. 608, 610.

214 Niemann: Die Photographie auf Forschungsreisen mit besonderer Berücksichtigung der Tropen (1896), S. 77. Zudem wurde die Anleitung 1888 und 1906 in nur leicht veränderter Form erneut publiziert.

215 Vgl. Fülleborn: Beiträge zur physischen Anthropologie der Nord-Nyassaländer, S. 4, 7, 10–11.

griff Fülleborn auf bereits definierte Kategorien zurück, ohne aber auf die Herkunft der verwendeten Taxonomie zu verweisen oder darauf einzugehen, was er unter dem strukturierenden Begriff des ›Volksstamms‹ verstand. Die intendierte Weiterverwendung der präsentierten Fotografien zielte demnach nicht auf die Bildung neuer Kategorien, sondern auf die Bildung von ›Typen‹ vorbestehender Kategorien ab. Die Zuordnung der fotografierten Menschen hatte Fülleborn bereits vorgenommen, in einem weiteren Schritt waren nun die Ordnungskategorien inhaltlich genauer zu bestimmen. Durch die Gruppierung mehrerer Vertreter eines ›Volksstamms‹ sollten die charakteristischen Eigenschaften kombiniert werden und sich der entsprechende ›Typ‹ visuell bilden. Eine weitere Funktion von Songea Mbanos Aufnahme ergibt sich demnach durch die Anordnung innerhalb des wissenschaftlichen Atlas: Den Ngoni zugeordnet ist die Fotografie Teil eines idealisierten ›Typs des Mgoni-Stamms‹, der sich aus der Zusammenschau mit den neun weiteren Fotografien, die derselben Kategorie zugeordnet worden waren, visuell ergeben sollte.

In gleicher Weise werden weitere ›Typen‹ visuell gebildet, sodass der Atlas einer Inventur der Bevölkerung der ›Nord-Nyassaländer‹ gleichkommt. Mit der Anordnung der Fotografien entlang der ›Volksstämme‹ werden diese einander zugleich gegenübergestellt, zielte die standardisierte Darstellungsweise doch gerade auf die Vergleichbarkeit der Aufnahmen. Auch hier zeigt sich, dass die anthropologische Forschung die Abgrenzung und Ausarbeitung menschlicher Unterschiede zum Ziel hatte – und sie dabei voraussetzte.[216] Eine solche Verwendung der Fotografie galt der »umfassenden Bestätigung existierender taxonomischer Interpretationen«.[217] Fülleborns Buch stand in der Tradition vorangehender Publikationen, oft ›Typenatlanten‹ oder ›ethnografische Alben‹ genannt, und Foto-Ausstellungen, die sich bis in die 1860er Jahre zurückverfolgen lassen und im 20. Jahrhundert fortgesetzt wurden.[218]

216 Gesine Krüger beschreibt dies als generelles Problem der anthropologischen Forschung: Das Ergebnis – »die Existenz von biologisch bestimmbaren ›Rassen‹ oder Ethnien, die sich als homogene Gruppen weit in die Vergangenheit zurückverfolgen lassen und dabei biologisch-kulturell abgrenzbare Einheiten bilden« – wird bei der Datengewinnung bereits vorausgesetzt. Krüger: Knochen im Transfer, S. 482.

217 Diese Verwendungsweise zeigte Elizabeth Edwards anhand ähnlicher, aber älterer Publikationen; Edwards: Andere ordnen, S. 344.

218 Als eines der frühesten und umfassendsten Projekte dieser Art gilt Carl Dammanns 1873/74 in Berlin herausgegebenes *Anthropologisch-Ethnologisches Album in Photographien* mit 642 Fotografien von Menschen aller Erdteile, geordnet nach geografischer Herkunft. Als Vorläufer von Fülleborns Buch, ebenfalls mit einer regionalen Beschränkung, können u.a. folgende Publikationen betrachtet werden: Falkenstein: Afrikanisches Album; Buchta: Die oberen Nil-Länder.

Die Idee der visuellen Zusammenstellung aller zuvor definierten Kategorien einer Region – oder gar der gesamten Menschheit – wird als einer der Leitgedanken in der anthropologischen Nutzung der Fotografie beschrieben.[219] Dabei wurde die Eigenschaft der Fotografie genutzt, räumlich Entferntes und Ungleichzeitiges zusammenzuführen und in Form zweidimensionaler Abbildungen nebeneinander zu stellen, um es so vergleichbar zu machen.

In der Funktion als Arbeitsobjekt geht es sowohl bei der Betrachtung als einzelne Fotografie eines typischen Repräsentanten als auch bei jener als Bestandteil einer Zusammenschau nicht um die Individualität der Abgebildeten, sondern um die vermeintliche Durchschnittlichkeit ihres Körpers. Die Fotografierten werden dabei als bloße Forschungsobjekte betrachtet. Ihre Individualität ist geradezu unerwünscht, liegt doch der Schwerpunkt gerade auf dem Allgemeinen, das durch ein Exemplar repräsentiert wird. Dies kommt auch in der standardisierten Darstellungsweise zum Ausdruck, wie Elizabeth Edwards ausführt: »Photographically, the ›type‹ is expressed in a way which isolates, suppressing context and thus individuality. The specimen is in scientific isolation, physically and metaphorically, the plain background accentuates physical characteristics and denies context.«[220] Die Reduktion der Abgebildeten auf ›typische‹ Stellvertreter einer zuvor festgelegten physisch-anthropologischen Kategorie wird durch die fehlenden Ausführungen zu ihrer Biografie weiter untermauert. Während die Bildlegenden in anderen sogenannten ›Typenatlanten‹ oftmals auf ethnische oder rassische Zugehörigkeit beschränkt bleiben, sind in Fülleborns Studie immerhin die Namen der Fotografierten genannt. Damit wollte er jedoch nicht der Anonymität der Fotografierten entgegenwirken, sondern den Nutzern des Atlas einen Gefallen tun, wie er in der Einleitung klarstellte: »Ich hätte die Namen überhaupt gänzlich fortgelassen, wenn ich nicht aus Erfahrung wüsste, dass es bei der Vergleichung von Messungstabellen mit Typen u. s.w. sehr angenehm ist, wenn das Gedächtnis an den Namen einen gewissen Anhalt findet.«[221] Auch Fülleborn macht die Menschen zu Exemplaren, lässt ihre Biografie und ihre Persönlichkeit hinter den mit anthropologischem Interesse betrachteten Körper zurücktreten. Selbst die Bildlegende zu Songea Mbanos Fotografie zielt primär auf seine Zugehörigkeit zur Ngoni-Gesellschaft: Sie weist zwar auch seinen Namen, die Stellung und die Nicht-Zugehörigkeit zur royalen

219 Vgl. u. a. Theye: Photographie, Ethnographie und physische Anthropologie im 19. Jahrhundert, S. 68–74; Edwards: Photographic ›Types‹.

220 Edwards: Photographic ›Types‹, S. 241.

221 Fülleborn: Beiträge zur physischen Anthropologie der Nord-Nyassaländer, S. 4.

Ngoni-Familie aus, seine Biografie und seine außergewöhnliche militärische und politische Position sind jedoch in keiner Weise erwähnt.

Ohne die Argumente vollzählig und detailliert auszuführen, soll an dieser Stelle kurz auf weitere, in mehrfacher Weise problematische Aspekte dieser sogenannten ›Typenfotografien‹ hingewiesen werden. In zahlreichen wissenschaftshistorischen Studien ist deutlich geworden, dass in der anthropologischen Forschungspraxis des 19. und frühen 20. Jahrhunderts die Menschen – oder ihre sterblichen Überreste – zuerst nach jenen ›Rassen‹ oder anderen taxonomischen Kategorien geordnet wurden, deren Existenz durch ihre Untersuchung bestätigt werden sollte. Das vermeintlich Vorgängige, so schreibt etwa Christine Hanke, wird im Zuge der Identifizierung ›rassischer‹ Differenzen erst diskursiv hervorgebracht. Mit Bruno Latour und Hans-Jörg Rheinberger argumentiert sie, dass die von der Anthropologie identifizierten ›Objekte‹ nicht *vor* der Identifizierung bereits da sind. Vielmehr werden die Menschen für die anthropologische Erfassung inszeniert: »[…] was die Anthropologie sieht, misst, beschreibt, analysiert und abbildet, ist auf diese Weise immer schon durch die ›anthropologische Brille‹ zugerichtet und in den Diskurs eingeführt.«[222]

Die Visualisierung von ›Typen‹ mithilfe der Fotografie war dabei Teil der Konstruktion ›rassischer‹ oder ›ethnischer‹ Kategorien. Der ›Wahrheitseffekt‹ der standardisierten Aufnahmen kommt durch die Wiederholung, den visuellen Rhythmus erst zustande.[223] Und mit der Publikation in wissenschaftlichen Atlanten wurde festgelegt, wie die Vertreterinnen und Vertreter definierter Kategorien gesehen und abgebildet werden sollten. Forschungsarbeiten aus der visuellen Anthropologie und den Geschichtswissenschaften haben seit den 1980er Jahren zudem aufgezeigt, dass die Wechselwirkung zwischen imaginierten und materiellen Bildern weit über die Wissenschaft hinausging. Die visuellen Repräsentationen verfestigten stereotype Vorstellungen des ›Anderen‹ nachhaltig. Sowohl die wissenschaftlichen Theorien als auch die populären Vorstellungen hatten weitreichende Implikationen für koloniale Praktiken. Die anthropologische Fotografie ist denn auch eines der Argumente, mit denen die Fotografie als koloniales Herrschaftsinstrument identifiziert wurde.[224] Zugleich hat die kritische Auseinandersetzung mit his-

222 Hanke: Zwischen Auflösung und Fixierung, S. 20, 25–26.
223 Vgl. Edwards: Andere ordnen, S. 348.
224 Vgl. u. a. Banta/Hinsley: From Site to Sight; Edwards: Anthropology and Photography; Hight/Sampson: Colonialist Photography; Geary: In and Out of Focus.

torischen Verwendungen der Fotografie in der Anthropologie wesentlich zur Sichtbarmachung der kolonialen Verflechtung dieses Fachs beigetragen.[225]

Die physisch-anthropologische Forschung hatte zwar weitreichende politische und kulturelle Folgen, wissenschaftlich erwies sie sich jedoch als Sackgasse. Die Verfahren zur Gewinnung und Visualisierung anthropologischer Daten brachten gerade konträre Ergebnissen hervor: Die zum Äußersten getriebenen Untersuchungen führten zu immer differenzierteren Ergebnissen und atomisierten »letzten Endes jede Vorstellung davon, was Rasse eigentlich sei«, wie der Historiker Erich Keller schreibt.[226] Auch für die Anthropologen im Feld wurde die Realität zum Fluch,[227] wenn sie versuchten, ›Typen‹ und charakteristische Merkmale einzelner ›Rassen‹ zu definieren. Dass die Annahme von biologisch-kulturellen Gruppen, die sich über Jahrtausende unverändert zurückverfolgen lassen, nicht der Realität hochmobiler afrikanischer Gesellschaften entsprach,[228] zeigt das Beispiel der Ngoni exemplarisch. Die Zugehörigkeit zu dieser migrantischen Gesellschaft basierte nicht ausschließlich auf verwandtschaftlicher Herkunft, sondern konnte durch besondere Verdienste oder Heirat erworben werden. Wie vorangehend ausführlich beschrieben, hat Songea Mbano, der als Sohn eines Shona-sprachigen Sklaven geboren wurde, aufgrund seiner militärischen Erfolge die Ngoni-Zugehörigkeit erlangt. Die Idee, die Ngoni-Gesellschaft anhand von Fotografien visuell fassbar zu machen, scheitert also bereits an der Annahme, diese Gesellschaft lasse sich an körperlichen Merkmalen festmachen und von anderen Teilen der Bevölkerung unterscheiden. Dass Songea Mbanos Fotografie zur Visualisierung der Ngoni herangezogen wurde, legt offen, dass die europäischen Konstruktionen von biologisch begründeten Kategorien wie ›Rassen‹ oder in diesem Fall ›Volksstämmen‹ die Realität afrikanischer Gesellschaften verkannten.

In Fülleborns Publikation finden sich mehrere Bemerkungen, aus denen er selbst auf die Unsinnigkeit seiner Zuordnungen hätte schließen können. So wies er etwa darauf hin, dass »die genaue Feststellung der Abstammung oft zu den allerschwierigsten Untersuchungen« gehörte, und nannte neben mangelnden geografischen Kenntnissen und Sprachproblemen als dritten Grund für diese Schwierigkeit, dass »die Volksstämme durch Wanderungen

225 Vgl. Edwards: Anthropology and Photography. A Long History, S. 240.
226 Keller: Das Herauskristallisieren der Rasse, S. 49.
227 Vgl. Laukötter: Gefühle im Feld, S. 47.
228 Vgl. Krüger: Knochen im Transfer, S. 481–482.

und Kriegszüge oft ganz durcheinander gewürfelt sind«.[229] Namentlich auch in Ungoni stellte Fülleborn eine »sehr intensive Rassen-Mischung« fest.[230] Dies hielt ihn jedoch nicht davon ab, die Bevölkerung dieses Gebiets zu klassifizieren und Kamera, Messband und Zirkel an die Körper einzelner Menschen anzulegen, die er als passende Repräsentanten ausgewählt hatte. Es kann ihm nur gelegen gekommen sein, die Auswertung seiner Aufzeichnungen und Daten »Berufeneren« zu überlassen.

Instabile fotografische Bedeutungen

Wie problematisch schließlich auch der größere Kontext und die Bedingungen vor Ort waren, in denen Friedrich Fülleborn Menschen nach anthropologischen Standards vermessen und fotografiert hatte, zeigt sich, wenn im dritten Teil dieser Fotogeschichte die Aufnahmesituation der Fotografie Songea Mbanos im Zentrum steht. An dieser Stelle geht es abschließend nochmals um die eingangs gestellte Frage, wie Songea Mbanos Porträt als Arbeitsinstrument der physisch-anthropologischen Forschung gesehen werden konnte, das zusammen mit 241 weiteren Aufnahmen der Generierung von wissenschaftlichen Daten, der Bestätigung rassistischer Theorien und der Sichtbarmachung von ›Volkstypen‹ dienen sollte. Diese Bedeutung ergibt sich erst durch die spezifische historisch-mediale Konstellation, in die die Fotografie in ihrer Erstpublikation eingebunden war. Zentral in dieser Konstellation sind das etablierte Genre des wissenschaftlichen Atlas, die aufwändige Aufmachung und die materielle Form der Publikation, die eine hohe Wissenschaftlichkeit suggerieren, die theoretischen Grundlagen der Anthropologie um die Jahrhundertwende und das Bestreben, große Mengen quantifizierbarer Daten zu sammeln, die Bildlegende, die serielle Anordnung hunderter standardisierter Aufnahmen und die Vorstellungen von der Fotografie als authentische, objektive Wiedergabe der sichtbaren Realität – nur im komplexen Zusammenspiel dieser Elemente kann Songea Mbanos Fotografie überhaupt als ›Typenfotografie‹ verwendet und erkannt werden. So erhält die Fotografie ihre Bedeutung erst durch die Verwendung innerhalb des wissenschaftlichen Atlas, der seinerseits nur in diesem spezifischen historischen Gefüge seine mediale Wirkung erzielt. Und zugleich ist Songea

229 Fülleborn: Beiträge zur physischen Anthropologie der Nord-Nyassaländer, S. 4.
230 Ebd., S. 10–11.

Mbanos Fotografie an dieser Konstellation als Medium beteiligt. Als Arbeitsobjekt, als das das fotografische Bild hier präsentiert wird, übernimmt es eine Vermittlungsfunktion, wird zum Stellvertreter des Abwesenden und macht seinen Körper verfügbar. Es interagiert mit seiner materiellen Umgebung und ist so Teil der historisch-medialen Konstellation.

Diese Konstellation hat sich längst aufgelöst bzw. hat es andernorts so nie gegeben. Verschiedene Elemente des historischen Gefüges haben sich verändert, und Songea Mbanos Fotografie ist aus dem Verwendungszusammenhang ihrer Erstpublikation herausgelöst worden. Die rassistische Komponente, die durch die Einbettung im wissenschaftlichen Atlas erzeugt wird, ist heute nicht mehr erkennbar.[231] Wenn dieselbe Aufnahme heute in tansanischen Museen, Geschichtsbüchern und auf Webseiten das Porträt einer herausragenden Persönlichkeit zeigt, ist sie Teil eines ganz anderen medialen Settings.

Ein und dieselbe Fotografie zeigt einmal das Porträt eines Helden des antikolonialen Widerstands, ein anderes Mal einen ›typischen‹ Vertreter des ›Volksstamms der Mgoni‹. Einmal geht es um die Individualität einer herausragenden Persönlichkeit, dann gerade um die Durchschnittlichkeit des abgebildeten Körpers, dessen Merkmale eine ganze Gruppe repräsentieren sollen. Die Aufnahme von Songea Mbano zeigt, wie die Bedeutung einer Fotografie in veränderten Kontexten variieren kann und so ein ganzes Repertoire von Verwendungsmöglichkeiten bietet. »Der völlig unterschiedliche Gebrauch des Porträts«, schreibt Gesine Krüger über das fotografische Bild des südafrikanischen Chiefs Maqoma, das ganz ähnliche Bedeutungsverschiebungen erfahren hat, »zeigt auch die Möglichkeit der Überschreibung und Rückgewinnung oder ›Befreiung‹ von Fotografien aus einem kolonialen Kontext, entrückt sie aber auch aus ihrem spezifischen historischen Entstehungszusammenhang.«[232] Die Instabilität der fotografischen Bedeutung hat selbst Fülleborn sich zunutze gemacht. Vier Jahre nach Erscheinen des wissenschaftlichen Atlas hat er Songea Mbanos Aufnahme und zahlreiche andere Fotografien ein zweites Mal publiziert. Wenn nachfolgend kurz

231 Ähnliches hat Gesine Krüger für die Fotografie des südafrikanischen Chiefs Maqoma festgestellt, der 1863 von Gustav Fritsch auf Robben Island fotografiert wurde: »Mit dem neuen Gebrauch heute handelt es sich in gewisser Weise nicht mehr um eine Fotografie von Gustav Fritsch, sondern um eine Fotografie von Maqoma. Ihr rassistischer Gehalt ist nicht (mehr) sichtbar, Blickregime haben sich verändert […].« Krüger: Zirkulation, Umdeutung, Aufladung, S. 4.

232 Krüger: Südafrika 1863 und 1993/94, S. 436.

die veränderte Funktion und Bedeutung der Aufnahme dargestellt werden, wird deutlich, dass Fotografien nicht nur in stark veränderten Kontexten umgedeutet werden, sondern dass auch ein und derselbe Nutzer, hier der Fotograf Friedrich Fülleborn, einem Bild verschiedene Bedeutungen zuschreiben kann.

1906 veröffentlichte Fülleborn eine weitere Monografie, in der nun mehr über den größeren Entstehungskontext der Fotografien bekannt wird. Beschränkten sich die kurzen Ausführungen im wissenschaftlichen Atlas noch weitgehend auf anatomische und physiologische Bemerkungen, berichtete Fülleborn in seinem zweiten Buch mit dem Titel *Das deutsche Njassa- und Ruwuma-Gebiet, Land und Leute* ausführlicher von seinem Aufenthalt im Südwesten der damaligen Kolonie Deutsch-Ostafrika in den Jahren 1897 bis 1900.[233] Zu Beginn seines Aufenthalts war Fülleborn als Arzt der deutschen Truppe an militärischen Unternehmen gegen die Ngoni- und die Hehe-Gesellschaften beteiligt. In den Jahren 1898 und 1899 war er erst in Langenburg, dem heutigen Lumbira am Nordende des Njassasees, stationiert, konzentrierte sich schließlich aber ganz auf wissenschaftliche Tätigkeiten und wurde sodann zu einem Forschungsreisenden im klassischen Sinn.[234]

Diese zweite Publikation, eine ethnografische Studie, wie bereits aus dem Titel deutlich wird, ist die umfangreichste Abhandlung, die aus Fülleborns Afrika-Aufenthalt hervorgegangen ist, und wurde vom Autor selbst als Hauptwerk betrachtet.[235] Fülleborn setzte den zuvor publizierten wissenschaftlichen Atlas nachträglich zur »Ergänzung des vorliegenden Buches« herab und distanzierte sich von einem streng physiognomischen Ansatz, wenn er die ausführliche Beschreibung seiner ethnografischen Beobachtungen mit folgenden Worten begründet: »[…] noch augenfälliger als die soma-

233 Fülleborn: Das deutsche Njassa- und Ruwuma-Gebiet.

234 In ihrer Studie über deutsche Afrikareisende bemerkt Cornelia Essner zwar, dass ein »umfangreicher und äußerst heterogener Personenkreis« im 19. Jahrhundert nach Afrika reiste, fasst die untersuchte Personengruppe aber dennoch eng. Fülleborn hätte sehr gut zur Gruppe der 109 von ihr untersuchten Reisenden gepasst, denn auch er reiste insbesondere während der ›Njassa- und Kinga-Gebirgsexpedition‹ »um der Wissenschaft willen«. Essner: Deutsche Afrikareisende im neunzehnten Jahrhundert, bes. S. 37 ff.

235 Die zoologische und botanische Sammlung, die Fülleborn zusammentragen ließ, wurde von anderen Wissenschaftlern ausgewertet; Fülleborn: Das deutsche Njassa- und Ruwuma-Gebiet, S. VII. Mit Untersuchungen über Flöhe, Mücken, Filarien und andere Krankheitserreger machte sich Fülleborn später selbst einen Namen als Tropenmediziner. Die entsprechenden Publikationen gingen jedoch in erster Linie aus Forschungsreisen im asiatischen Raum hervor. O.A.: Fülleborn, Friedrich, in: Schnee (Hg.): *Deutsches Kolonial-Lexikon*, Bd. I, S. 670.

tischen Eigenschaften werden ja die Seele und der Kulturbesitz eines Volkes beeinflusst durch seine Geschichte und die Eigenart der Scholle, auf der es gelandet ist.«[236] Vor allem aber wollte Fülleborn seine Leserschaft über das akademische Publikum hinaus erweitern und zielte darauf ab, »auch in grösseren Kreisen das Verständnis für unsere ostafrikanischen Kolonien zu vertiefen«.[237] An der populärer gestalteten Zweitpublikation hatte vermutlich auch der Verlag ein kommerzielles Interesse.

Das Buch ist entlang der bereisten Regionen und der ihnen zugeteilten afrikanischen Gesellschaften gegliedert. Im Zentrum stehen Fülleborns eigene ethnografische Beobachtungen, die mit der zeitgenössischen Literatur zu den Sprachen, den sozialen und politischen Strukturen sowie zur Geschichte und Ethnologie der lokalen Bevölkerung verflochten sind. Die Ausführungen umfassen zudem auch Route und Reisepraxis, Flora, Fauna und Klima sowie persönliche Reiseerlebnisse. Das Buch bewegt sich damit zeittypisch am Übergang vom klassischen Afrika-Reisebericht, in dem vermeintlich objektive Beobachtungen und subjektive Erzählungen verwoben waren, zur neu aufkommenden fachwissenschaftlichen Monografie, die diese Ebenen trennte und in der die Chronologie der Reise nicht mehr strukturgebend war.[238]

Bemerkenswert ist der dazugehörige, äußerst aufwändig produzierte Bildatlas, den der Dietrich Reimer Verlag im selben Format und in derselben Aufmachung wie die vier Jahre zuvor publizierte anthropologische Studie gestaltet hat.[239] Die von Fülleborn angesprochene Erweiterung des Interesses von körperlichen Merkmalen auf kulturhistorische Aspekte zeigt sich auch in der Auswahl der publizierten Fotografien. Das Spektrum der Bildmotive ist nun größer als noch in der anthropologischen Studie, wobei sich aber zahlreiche der als ›Typen‹ präsentierten Fotografien auch in dieser ethnografischen Studie wiederfinden.[240] Die 119 Lichtdrucktafeln im A3-Format mit

236 Fülleborn: Das deutsche Njassa- und Ruwuma-Gebiet, S. VII.

237 Ebd., S. VIII.

238 Vgl. Essner: Deutsche Afrikareisende im neunzehnten Jahrhundert, S. 108–120, bes. S. 117.

239 Fülleborn: Bildatlas.

240 Die ›Typenfotografie‹ war bis in die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts hinein auch in der ethnografischen Forschungspraxis verbreitet. Denn zum einen bediente sich auch die Ethnologie typisierender Verfahren, zum anderen war das Wissen um die körperliche Verfassung des Menschen aufs Engste mit kulturhistorischen Fragen und der zivilisatorischen Entwicklung verknüpft worden. Vgl. Hempel: Facetten der Fremdheit, S. 178 ff.

hunderten von Fotografien, die durch eine in Stoff gekleidete Schachtel zusammengehalten werden, illustrieren die Ausführungen des Textbands. Sie zeigen vorwiegend Menschen in ihrem kulturellen Umfeld, aber auch Landschaften, die militärischen Expeditionen und koloniale Einrichtungen. Von einzelnen dieser Fotografien wird im Folgenden noch die Rede sein. Dem Bildatlas sind zwei Karten beigelegt: Jene, die den südlichen Teil der Kolonie Deutsch-Ostafrika zeigt, entstand nach der Vorlage des *Grossen deutschen Kolonial-Atlas*, des Aushängeschilds der kartografischen Abteilung des Dietrich Reimer Verlags;[241] jene, die sich auf das *Konde-Land und seine Umgebung* beschränkt, hatte der Verlag eigens für den Band angefertigt.[242] Auf beiden Karten sind Fülleborns Reiserouten eingezeichnet und einige Standpunkte vermerkt, von denen aus er fotografiert hatte, sodass die Landschaftsfotografien geografisch verortet werden können. Auf den Karten sind sowohl deutsche Niederlassungen eingezeichnet als auch die Siedlungsgebiete der afrikanischen Gesellschaften, Herrschaftsgebiete sowie größere und kleine Ortschaften, die oft nach ihren lokalen Machthabern benannt sind. Auch wenn viele Be- und Einzeichnungen vage bleiben, handelt es sich bei diesen Darstellungen eher um politische denn um geografische Karten.

Auch Songea Mbanos Fotografie gehört zu den Aufnahmen, die in diesem Bildatlas ein zweites Mal publiziert wurden. Untertitelt mit »Der Sultan Songea. Mgoni, von nicht fürstlicher Abkunft«, wird sie zusammen mit Aufnahmen von zwei seiner Frauen, seinem Sohn Massesse, dem Njelu-*Nkosi* Mlamiro und einem Jungen, dessen Name nicht genannt wird, auf einer Seite wiedergegeben. Die Präsentation der Porträts innerhalb der beiden Publikationen ist auf den ersten Blick nicht unähnlich, was in erster Linie an der Anordnung der standardisierten Frontal- und Seitenaufnahmen liegt.

Betrachtet man aber diese einzelne Tafel des Bildatlas eingebettet in die vorangehenden und die nachfolgenden Tafeln sowie in die Ausführungen in der ethnografischen Studie, mit denen die entsprechenden Passagen über Zahlenverweise direkt verknüpft sind, zeigt sich eine Veränderung des Dargestellten; eine Veränderung, die das aufkommende Interesse an kulturhistorischen Fragestellungen innerhalb der Ethnografie um die Jahrhundertwende widerspiegelt. Die Bildtafel befindet sich nun inmitten von sieben weiteren Tafeln mit insgesamt 29 Fotografien, die mit der Ngoni-Gesellschaft in Verbindung gebracht werden. Sie zeigen ein Dorf, Häuser, man-

241 Vgl. Gräbel: Die Erforschung der Kolonien, S. 75.

242 Vgl. Fülleborn: Das deutsche Njassa- und Ruwuma-Gebiet, S. XI.

che davon noch im Rohbau, Haushaltsgeräte, Kleider, Männer mit Wasserpfeifen oder bei rituellen Praktiken sowie einen Eisenschmelzofen und eine Schmiede. Die Fotografien illustrieren das, was Fülleborn im Textband über die Ethnografie der Ngoni auf 62 Seiten ausführt.[243] Bemerkenswert sind zwei Fotografien des Wohnhauses von Songea Mbano: eine Außen- und eine Innenansicht.[244] Abgesehen von der Zuschreibung in der Bildlegende findet der prominente Bewohner des Hauses jedoch keine Beachtung; die beiden Fotografien illustrieren stattdessen die schriftlichen Ausführungen zur Bauart und zur Inneneinrichtung mit dem Hausrat.

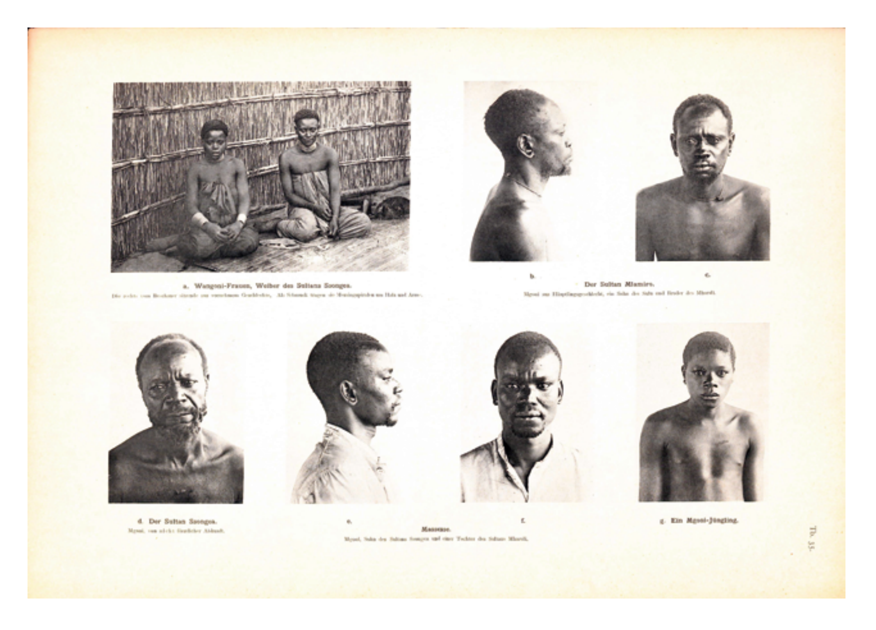


Abb. 9: All diese Fotografien waren bereits vier Jahre zuvor in den Beiträgen zur physischen Anthropologie der Nord-Nyassaländer erschienen.[245]

Auf die hier gezeigte Tafel hingegen verweist Fülleborn in der ethnografischen Studie mehrmals. Zum einen geschieht dies bei den Erwähnungen der politischen Stellung Mlamiros und Songea Mbanos, den Fülleborn mit den folgenden Worten beschreibt: »Vor allem war der greise Ssongea (Tb. 35) ungemein einflussreich. Er stammte zwar nicht aus fürstlichem Geblü-

243 Vgl. ebd., Kapitel III: *Ungoni*, S. 125–187.
244 Tb. 31a/b, in: Fülleborn: Bildatlas.
245 Tb. 35, in: ebd.

te, sondern aus einer niederen Familie, aber Mharuli hatte sich nicht gescheut, dem mächtigen und gefürchteten Manne seine Tochter zum Weibe zu geben.«[246] In dieser knappen Beschreibung zeigt sich, dass Fülleborn Kenntnis hatte von der außergewöhnlichen Machtposition, die Songea Mbano innehatte, obwohl er mit der Ngoni-Elite nicht verwandt war. Über Songea Mbanos Biografie ist jedoch auch in Fülleborns zweiter Publikation nichts weiter zu erfahren. Zum anderen dienen die sechs Fotografien der Veranschaulichung von Fülleborns Beschreibungen des Messingschmucks, den die Ngoni-Frauen um die Arme, Unterschenkel und den Hals trugen, der »Schönheit und Anmut der echten Wangoni-Frauen«, der durchstochenen Ohrläppchen, die bei Mlamiro und Massesse besonders gut erkennbar sind, sowie der Frisuren und Bärte der Männer.[247] Es geht hier nicht mehr um die bloße Darstellung körperlicher Merkmale, die mit den zuvor festgelegten ›Volksstämmen‹ verbunden werden. Die Fotografien werden in einem ethnologisch-kulturellen Zusammenhang gezeigt, Mlamiro und Songea Mbano durch die Verknüpfung mit dem Text zusätzlich als bedeutende Persönlichkeiten ausgewiesen.

Mit der zweiten Publikation laufen diese Aufnahmen der Unterscheidung zwischen ethnologischer und anthropologischer Fotografie zuwider, die von Forschern in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gemacht wurde,[248] auf die aber auch zu Beginn der kritischen Analyse dieser Fotobestände in den 1980er Jahren zurückgegriffen wurde.[249] Sie verdeutlichen vielmehr, dass die Aufnahmen erst mit ihrer Verwendung zu anthropologischen bzw. ethnologischen Fotografien werden. Die Fotografie kannte nicht nur vielfältige Anwendungsformen in der Anthropologie und Ethnologie, wie dies zahlreiche Untersuchungen betonen, sondern einzelne Fotografien fanden auch verschiedene Verwendungsweisen. Diese Beobachtung macht auch Edwards, wenn sie festhält, dass »selbst zu ihrer eigenen Zeit […] die Bilder Transformationen unterworfen [waren]«, ihnen also neue Bedeutungen zuwuchsen.[250] Die Verschiebung von einer repressiven zu einer nobilitierenden

246 Fülleborn: Das deutsche Njassa- und Ruwuma-Gebiet, S. 137. Mharule wird auf S. 134 und 137 erwähnt.

247 Vgl. ebd., S. 153, 141, 151–152.

248 Vgl. u. a. Fritsch: Practische Gesichtspunkte, S. 606–614.

249 Vgl. u. a. Theye: Ethnographische Photographie im 19. Jahrhundert, S. 386.

250 Edwards: Andere ordnen, S. 350. Edwards problematisiert die Verwendung dieser Fotografien in der kulturell orientierten Anthropologie und vor allem auch im populären Bereich, weil die taxonomischen Agenden des 19. Jahrhunderts in ihnen nachgewirkt hätten, sich paradoxerweise sogar als noch hinterhältiger herausstellten. Denn während die

Bedeutung eines Porträts[251] funktioniert auch in umgekehrter Richtung: Fotografien können auch von »photographischen Eingeborenenportraits« zu »Illustrationen von ›Racetypen‹« werden, wie sich anhand der Porträts südafrikanischer Herrscher zeigt, die Gustav Fritsch in den 1860er Jahren zunächst in einen ethnologisch-kulturellen Zusammenhang gestellt hatte und erst später im Sinne einer physiologisch-anthropologischen Datensammlung nutzte.[252]

Friedrich Fülleborn ist nur einer von vielen Forschungsreisenden, die im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert ihre Publikationen mit Fotografien aus Ostafrika ausschmückten. Die Kolonialliteratur dient als Speicher der historischen Bilder, dessen sich auch die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des tansanischen Nationalmuseums bedienten, als sie ihren Fotobestand erweiterten. Sie haben einzelne Fotografien und andere Bilder dekontextualisiert, in ein Ordnungssystem gebracht, neu beschriftet und mit der Herstellung von Negativen zur weiteren Verwendung verfügbar gemacht. So können die Fotografien jenseits der kolonialen Verwendungskontexte genutzt werden. Während Songea Mbanos Porträt zirkuliert und immer wieder von neuem reproduziert wird, finden die beiden Publikationen von Friedrich Fülleborn in Tansania kaum Beachtung. Es ist bemerkenswert, dass in keiner der heutigen Verwendungen der Fotograf oder die Quelle vermerkt sind. Sämtliche Bildlegenden und Begleittexte beschränken sich auf den abgebildeten Mann und seine Rolle, die er im Widerstand gegen die deutsche Kolonialmacht gespielt hat. Dass in den aktuellen Verwendungen nicht auf die Lichtdrucke der beiden frühen Publikationen zurückgegriffen wird, sondern spätere Reproduktionen durch Kopieren, Abfotografieren und Scannen immer weiter vervielfältigt werden, lässt sich auch an den mitübertragenen Spuren erkennen, genauso wie an der Bildqualität, die mit jeder weiteren Reproduktion nachlässt. Auf einigen Reproduktionen ist die beleuchtete Seite der Stirn von Songea Mbano zu einer farb- und strukturlosen Stelle geworden, die sich nur durch den Haaransatz vom Hintergrund abhebt; sein bärtiges Kinn verschmilzt mit

---

diskursive Aktivität in der Objektivierung anthropometrischer Praktiken offensichtlich gewesen sei, seien die taxonomischen Behauptungen in der Rezeption kultureller Bilder verborgen geblieben und eine ethnografische oder anthropologische Lesart dieser Bilder als einzig mögliche erschienen.

251 Sekula: The Body and the Archive, S. 6.

252 Krüger: Südafrika 1863 und 1993/94, S. 427–429. Vgl. ferner auch Bank: Anthropology and Portrait Photography; Hagner: Das Fritsch-Projekt, S. 49–52.

der schattenüberzogenen Halspartie. Dass weder Fülleborns anthropologischer Atlas noch die ethnografische Studie beachtet werden, lässt sich mit dem schwierigen Zugang zu den beiden Publikationen erklären: Zum einen finden sich nur in ganz wenigen tansanischen Bibliotheken überhaupt Exemplare dieser Bücher, zum anderen sind sie in deutscher Sprache verfasst und daher nur wenigen Tansanierinnen und Tansaniern zugänglich. Des Weiteren hat sich das Interesse an Songea Mbano, dies wird bei der Archivierung im tansanischen Nationalmuseum deutlich, verschoben: 1970 wurde die Fotografie ohne Bildlegende abfotografiert und in einen der Porträtordner eingeordnet. Fülleborns Bildatlas ist hier zwar im Begleitmaterial noch als Quelle ausgewiesen, bei der Beschreibung im Ordnungssystem interessieren aber nicht länger die anthropologische Zuordnung oder Songea Mbanos gesellschaftliche Zugehörigkeit zu den Ngoni, sondern seine Machtposition und seine historische Rolle im Widerstand gegen die deutsche Kolonialherrschaft. Im Archiv des Nationalmuseums bleibt die Verbindung zu Fülleborns Publikationen zwar bestehen, bei der Ausstellung und weiteren Verwendung ist sie jedoch nicht länger sichtbar. Von der Bildlegende getrennt, eingefügt in ein verändertes Geschichtsbild und mit neuer Bedeutung aufgeladen, zirkuliert die Fotografie nun als Porträt von Songea Mbano. So kann es nicht erstaunen, dass trotz der Bekanntheit und der vielfachen Verwendung in Tansania die Entstehungsgeschichte der Fotografie bislang unbekannt geblieben ist.

1.3 Msamala, Juni 1897 – zum Entstehungskontext der Fotografie

Songea Mbano blickte direkt in die Kamera, als der Momentverschluss die Glasplatte für den Bruchteil einer Sekunde freilegte. Den Kopf leicht zur Seite geneigt verharrte er für einen kurzen Moment regungslos. Licht fiel seitlich auf sein Gesicht. Im Hintergrund war eine helle, unifarbene Kulisse installiert worden, vermutlich ein Tuch oder eine Leinwand, damit die Umrisse seines Kopfes und seines Körpers deutlich hervortraten. Nicht weit von Songea Mbano entfernt stand auf einem dreibeinigen Stativ die hölzerne Kamera, deren rundes Auge waagrecht zu seinem ein wenig zur Seite gedrehten Körper ausgerichtet war. Das Objektiv war in der Mitte eines beweglichen Bretts angebracht, das durch einen ausgezogenen harmonikaar-

tigen Lederbalgen mit dem aus Mahagoni gefertigten Kameragehäuse verbunden war.[253] Auf der anderen Seite der Kamera stand Friedrich Fülleborn, der sich durch die Mattscheibe vergewisserte, dass Songea Mbanos Gesicht und sein Oberkörper den vorgegebenen Richtlinien entsprechend abgelichtet wurden. Bei der Inszenierung blieb wenig Spielraum, sollten die Fotografien doch den wissenschaftlichen Anforderungen an eine standardisierte anthropologische Aufnahme gerecht werden. Nachdem Fülleborn die Kamera eingestellt und das Bild ausgerichtet hatte, tauschte er die Mattscheibe gegen die lichtdichte Kassette aus, in die er zuvor zwei Glasplatten im Format 13 × 18 cm eingelegt hatte. Zweimal drücke er auf den Auslöser seiner Reisekamera, ehe er die Kassette mit den beiden belichteten Platten durch eine neue ersetzte. Vermutlich hatte Fülleborn Unterstützung von seinem Assistenten Ali, der ihm gewöhnlich dabei behilflich war, die Kamera einzurichten und die Fotografierten in die richtige Position zu rücken.[254] Auch wenn die beiden im Porträtieren geübt waren – sie hatten in den vorangegangenen Tagen zahlreiche Menschen fotografiert[255] –, nahmen die komplizierten Einstellungen der Kamera und die exakte, den Vorgaben folgende Positionierung Songea Mbanos doch eine gewisse Zeit in Anspruch. Ein Dolmetscher hatte wohl ihre Anweisungen für Songea Mbano übersetzt, da Fülleborn und Ali, ein Swahili aus der Küstenregion, kein Kingoni sprachen.[256] Zugegen waren vermutlich zahlreiche weitere Personen, so etwa Männer, die vorher oder anschließend fotografiert wurden, oder *askari*, die die Situation beaufsichtigten.

So oder ähnlich hat sich diese Szene im Juli 1897 während Songea Mbanos Gefangenschaft im deutschen Lager von Msamala abgespielt. Im Folgenden geht es um die räumliche und zeitliche Verortung dieser Szene, denn trotz der vielen Verwendungen blieb der Kontext, in dem die Fotografie von Songea Mbano entstanden ist, bislang unbekannt.[257] Dabei drängt sich eine

---

253 Die Beschreibung einer Reisekameras der Firma A. Stegemann aus dem Jahr 1896, wie Fülleborn sie verwendete, findet sich in: Niemann: Die Photographie auf Forschungsreisen mit besonderer Berücksichtigung der Tropen, S. 7–12.

254 Vgl. Fülleborn: Das deutsche Njassa- und Ruwuma-Gebiet, S. 31/32.

255 Vgl. Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Ethnologisches Museum (SMB-PK, EM), 718, E 1092/1897, Brief von Friedrich Fülleborn an Felix von Luschan, Gendera's, 8.7.1897.

256 Vgl. Fülleborn: Beiträge zur physischen Anthropologie der Nord-Nyassaländer, S. 4.

257 Nancy Rushohora geht fälschlicherweise davon aus, die Fotografie sei 1902 von Johannes Häfliger gemacht worden, ohne aber weiter auf den Entstehungskontext einzugehen. Rushohora: Desperate Mourning and Atrophied Representation, S. 36.

Frage geradezu auf: Wieso ließ sich der mächtige *nduna* in dieser standardisierten Pose und mit entblößtem Oberkörper von dem jungen deutschen Arzt fotografieren?

Soviel vorweg: Die Aufnahmesituation lässt sich nur ansatzweise und indirekt aus den Kenntnissen über das Fotomaterial, das Fülleborn auf seiner Reise in Deutsch-Ostafrika verwendete, seine Gewohnheiten beim Fotografieren und aus dem fotografischen Bild selbst erschließen. In den überlieferten Quellen findet sich keine Schilderung dieser Szene; nur die bis heute zirkulierenden Reproduktionen der Aufnahme geben Gewissheit, dass sie mit Sicherheit stattgefunden hat. Auch die Glasplatte, auf die das Licht Songea Mbanos Bild gezeichnet hatte, ist verschollen, genauso wie Fülleborns gesamtes Negativmaterial, das er während seiner Reise in Ostafrika an das *Museum für Völkerkunde* nach Berlin geschickt hatte.[258] So bleibt auch unklar, wie viele Aufnahmen Fülleborn von Songea Mbano gemacht hat und ob er ihn, wie beim anthropologischen Fotografieren üblich, auch von der Seite ablichtete. Auch wenn das zweite Bild fehlt, ist anzunehmen, dass die Fotografie im Rahmen anthropologischer Untersuchungen entstanden ist. Zum einen hat Fülleborn hunderte von Menschen den vorgegebenen Standards entsprechend fotografiert, zum anderen verweist der entblößte Oberkörper darauf, dass es sich bei dieser Fotografie nicht um ein Herrscherporträt[259] handelt, das erst später aufgrund der bildformalen Ähnlichkeit zu den ›Typenaufnahmen‹ im wissenschaftlichen Atlas publiziert wurde. Es ist nicht davon auszugehen, dass Songea Mbano sich freiwillig entkleidete, waren die *libuka*, lange Gewänder aus Kaliko, die die hochrangigen Ngoni über einer der beiden Schultern zusammenbanden, doch Teil ihrer repräsentativen Aufmachung.[260] Zu sehen ist diese auf einer Fotografie aus dem Jahr 1902, auf der Songea Mbano mit einigen weiteren Ngoni-Mächtigen in prächtigem Gewand und mit Insignien posiert – eine Fotografie, von der in der zweiten Fotogeschichte noch die Rede sein wird.[261] Herrscherporträts aus Deutsch-Ostafrika zeigen die Mächtigen – nicht nur die Ngoni – nie mit entkleidetem Oberkörper. Selbst Fülleborn hatte in Ungoni beobachtet, dass nur

---

258 E-Mail des Ethnologischen Museums zu Berlin, Depotverwaltung Sammlung Afrika, an die Verfasserin, 6.9.2016.

259 Zu den Fotografien von Königen und der herrschenden Elite, die zu den frühesten Aufnahmen aus Afrika gehörten, vgl. das Kapitel »Nichtverwendung – jahrzehntelang unbeachtet«, S. 253.

260 Vgl. Ebner: The History of the Wangoni (2009), S. 184.

261 Vgl. das Kapitel »Nichtverwendung – jahrzehntelang unbeachtet«, S. 253, Abb. 28.

»junge Burschen (oder wer sonst nicht Stoff genug besitzt)« sich mit einem einfachen Hüfttuch begnügten.[262] Plausibler ist hingegen die Annahme, dass die Aufnahme im Seitenprofil unscharf war, die Entwicklung des Negativs missglückte oder die Glasplatte bei der Sendung nach Deutschland zerbrochen ist. Und schließlich ist ebenso denkbar, dass Songea Mbano für eine weitere Aufnahme nicht bereitstand. Es ist hinreichend bekannt, dass viele der anthropologisch vermessenen und fotografierten Menschen Widerstand gegen das Prozedere leisteten. Auch Fülleborn wies auf die »erschwerendsten Bedingungen« beim Vermessen hin, die er »zum grössten Teil auf Expeditionen und Kriegszügen« machte,[263] und beschrieb die »Aufnahme von Typen-Photographien und das anthropologische Messen« als »der am wenigsten angenehme Teil« seiner Tätigkeit.[264] Dieser Hinweis in Fülleborns anthropologischer Studie und Songea Mbanos entblößter Oberkörper lassen vielmehr vermuten, dass der *nduna* in einer von Zwang geprägten Situation fotografiert worden ist. Dies war der Ausgangspunkt der Recherchen nach dem weiteren Kontext, in dem die Fotografie entstanden ist.

Ein erster Hinweis auf den Entstehungskontext ergibt sich aus Friedrich Fülleborns ethnografischer Abhandlung über *Das deutsche Njassa- und Ruwuma-Gebiet, Land und Leute*, die 1906 erschienen ist. Fülleborn, so wird schon aus dem Vorwort deutlich, war zu Beginn seines Aufenthalts in Deutsch-Ostafrika als Arzt der deutschen Truppe an militärischen Unternehmen beteiligt.[265] 1897, in dem Jahr, in dem Fülleborn Songea Mbano begegnete,[266] befand er sich mit einer Kompagnie auf der sogenannten Ungoni-Expedition. Die Fotografie entstand demnach zu jener Zeit, als sich die politische und militärische Elite der Njelu-Ngoni mit einer Truppe deutscher Kolonialisten konfrontiert sah, die die Herrschaft über die von ihnen regierten Gebiete beanspruchte. Im Zuge der kolonialen Intervention gerieten die Ngoni-Führer in deutsche Gefangenschaft. Die Vertiefung in die Quellen, so wird sich in den folgenden Ausführungen zeigen, lässt die Schlussfolgerung zu, dass die Aufnahme von Songea Mbano während seiner Gefangenschaft im deutschen Lager entstanden ist.

262 Fülleborn: Das deutsche Njassa- und Ruwuma-Gebiet, S. 151.
263 Fülleborn: Beiträge zur physischen Anthropologie der Nord-Nyassaländer, S. 1.
264 Fülleborn: Das deutsche Njassa- und Ruwuma-Gebiet, S. 31.
265 Vgl. ebd., S. VII.
266 Vgl. ebd., S. 137. Weitere Ausführungen hierzu im Kapitel »›Gunpowder Diplomacy‹ in Msamala«, S. 159.

Von der direkten Begegnung mit Songea Mbano zeugen nur zwei Fußnoten in Fülleborns Publikation – sie werden nachfolgend ausgeführt.[267] Ebenso oberflächlich und kurz ist jene Passage, die mit der Marginalie *Besetzung Ungonis* beschriftet ist und weitgehend auf einen Auszug aus dem Expeditionsbericht beschränkt bleibt, der 1897 im *Deutschen Kolonialblatt* publiziert worden war.[268] Die Suche nach weiteren Hinweisen zur Entstehung dieser Fotografie führte folglich in ein Kapitel der Regionalgeschichte Ungonis, das in der historischen Forschung bereits mehrfach, wenn auch meist stark verkürzt, beschrieben worden ist.[269] Weil in diesen Analysen Fotografien und das Fotografieren unbeachtet blieben, erforderten die Recherchen zudem den Rückgriff auf die Archivquellen, wobei auch bisher unbekanntes Material zur Ungoni-Expedition erschlossen werden konnte. Dazu gehören Friedrich Fülleborns Briefe, die er während der Expedition zusammen mit den gesammelten Objekten und den fotografischen Platten an das *Museum für Völkerkunde* in Berlin sandte. Im Archiv des *Ethnologischen Museums zu Berlin*, wie das Völkerkundemuseum heute heißt, werden sechs handschriftliche Briefe aufbewahrt, dazu kommen Verzeichnisse der Sammlungsstücke und wissenschaftliche Berichte. In den Akten finden sich auch die zu den Sendungen gehörenden Korrespondenzen vonseiten des Museums: Abschriften von Antwortschreiben, Empfehlungsschreiben, Notizen und Lieferscheine der Transportunternehmen. Von der Forschung unbeachtet blieb bisher auch ein Verzeichnis zum Gerichtsprozess gegen die Ngoni-Führer, das zusammen mit der ungekürzten Originalversion des Expeditionsberichts im deutschen *Bundesarchiv* aufbewahrt wird. Diese Archivdokumente werden kombiniert mit einzelnen Fotografien, die im selben Zusammenhang entstanden sind, da diese als handfeste Resultate des Fotografierens auch Rückschlüsse über konkrete Aufnahmesituationen und die fotografische Praxis zulassen. Nachfolgend werden diese Quellen mit Blick auf die Entstehungsgeschichte der Fotografie von Songea Mbano und seine Gefangenschaft im deutschen Lager analysiert, eine intensivere Beschäftigung mit ihnen wäre jedoch auch für die historische Forschung zur kolonialen Herrschaft jenseits

267 Ebd., S. 137 (Fußnote ***) und S. 139 (Fußnote *).

268 Ebd.; Bericht der Expedition der 8. Kompagnie der Schutztruppe für Deutsch-Ostafrika, in: *Deutsches Kolonialblatt*, VIII. Jg., Nr. 21, 1897.

269 Die detaillierteste Analyse zur Besetzung Ungonis durch die deutsche Kolonialtruppe, die im Gegensatz zu den früheren Beschreibungen auch die unpublizierten Versionen der militärischen Berichte berücksichtigte, findet sich in Schmidt: »Deadly Silence Predominates in this District«.

der städtischen Zentren und zur Regionalgeschichte des südlichen Tansania gewinnbringend.

Die Untersuchung des Entstehungskontexts der Fotografie lässt sich von zwei Seiten angehen: zum einen durch den politischen Rahmen, der begründet, dass gerade Songea Mbano als einer von wenigen als Repräsentant einer ganzen Gesellschaft fotografiert wurde; zum anderen durch den wissenschaftshistorischen Kontext, der Fülleborns Auftrag erklärt, auf der Expedition Aufnahmen nach anthropologischen Vorgaben zu machen. Diese beiden Seiten überlappen sich in den folgenden Ausführungen und spiegeln so die enge Verflechtung von Kolonialismus und Wissenschaft im ausgehenden 19. Jahrhundert wider. Die Beschreibungen von Akteuren, Ereignissen und Praktiken umkreisen die Aufnahmesituation und führen schließlich zu einem Vorschlag, der erklärt, wie die Fotografie zustande gekommen sein könnte. Der genaue Blick auf die Konstellation, in der die Elite der Njelu-Ngoni und die deutsche Expeditionstruppe zusammentrafen, macht deutlich, dass die Fotografie von Songea Mbano heute gänzlich losgelöst von ihrem Entstehungskontext zirkuliert.

Koloniale Interessen in Ungoni

Die Fotografie entstand in jener Zeit, in der die jahrzehntelange Vorherrschaft der Ngoni im Südwesten des heutigen Tansania und der Einfluss Songea Mbanos zu wanken begannen. Aufgrund seiner militärischen Erfolge seit den 1850er Jahren war dieser in Ungoni zuvor zum mächtigsten aller *manduna* geworden. Er kontrollierte nahezu autonom und vollständig das östliche Grenzgebiet des Njelu-Reichs. Die Abgaben der von ihm dominierten Bevölkerung, Überfälle auf die benachbarten Gebiete, Nachfolgekonflikte innerhalb der royalen Njelu-Familie und die Einbindung in den Karawanenhandel mit den Küstenstädten hatten Songea Mbano zu Macht, Ruhm und Reichtum verholfen.[270]

Sein Ruf als gefürchteter Krieger reichte bis zur 600 km von Ungoni entfernten Küste. Auch die deutsche Kolonialverwaltung in Dar es Salaam ging davon aus, dass die Ngoni seit Jahrzehnten die Gegend destabilisierten und den Handel erschwerten.[271] Zu Beginn des Jahres 1897 trafen an der Küste er-

270 Vgl. hierzu das Kapitel »Songea Mbano – ›the most powerful *nduna* in Njelu‹«, S. 65.

271 Vgl. Fülleborn: Das deutsche Njassa- und Ruwuma-Gebiet, S. 13; Redmond: The Politics of Power, S. 98.

neut Meldungen ein, durch die die Kolonialregierung ihren Machtanspruch auf die in Europa ausgehandelten Gebiete untergraben sah. Diese Nachrichten wurden durch einen deutschen Militär Monate später schriftlich festgehalten: Zum einen habe der arabische Händler Salim einen Überfall auf eine Handelskarawane durch die Krieger des *Nduna* Mgendera beklagt, bei dem der Karawanenführer ermordet und seine Frauen geraubt worden seien, obwohl die Karawane unter dem Schutz des deutschen Gouvernements stand.[272] Zum anderen habe ›Chief Undi‹ aus dem Ruvuma-Gebiet von einem Angriff durch eine Gruppe von Ngoni berichtet, nur einen Monat nachdem ihm »Flagge und Schutzbrief« verliehen worden seien. Zehn Leute seien dabei verschleppt, nach Verhandlungen jedoch wieder freigelassen worden. Die Angreifer hätten ›Chief Undi‹ ausrichten lassen, dass sie Krieg gegen ihn führten, weil er sich unter deutschen Schutz gestellt habe. Sie hätten damit gedroht, alle *chiefs* am Fluss Ruvuma zu strafen, über »deren Dörfern jetzt die deutsche Flagge wehe« – eine von den Kolonialisten oft verwendete Redewendung zur Bezeichnung der unterworfenen Gebiete.[273] Glaubt man diesen Zeilen, so suchten die von den Ngoni Angegriffenen den Schutz der Kolonialregierung. Zugleich würden sie bedeuten, dass die Ngoni die deutsche Kolonialherrschaft nicht nur nicht anerkannten, sondern sie aktiv bekämpften. Wie auch immer diese nur durch deutsche Quellen übermittelten Meldungen einzuschätzen sind, sie dienten der Kolonialregierung zur Legitimierung der Intervention in Ungoni.

In der Folge sahen sich die Ngoni mit der kolonialen Expansion konfrontiert: Im März 1897 entsandte Gouverneur Eduard Liebert eine Kompagnie der kolonialen Truppe, angeführt von Premierleutnant Philipp Engelhardt, um Ungoni militärisch zu besetzen.[274] Die Region sollte von der »schlimmsten Plage, den Raubzügen« der Ngoni, befreit und den Kriegssklaven ihre Freiheit wiedergegeben werden, begründete Engelhardt in einem Bericht diese ›Strafexpedition‹. Engelhardt hatte den Bericht Anfang August in Songea verfasst, als er seinen Auftrag bereits weitgehend erledigt sah.[275] Eine stark und an entscheidenden Stellen gekürzte Version des Berichts erschien noch im selben Jahr im *Deutschen Kolonialblatt*.[276] Darin fehlen un-

272 BArch, R 1001/288, Engelhardt, Songea, 2.8.1897; Fülleborn: Das deutsche Njassa- und Ruwuma-Gebiet, S. 34.

273 Vgl. BArch, R 1001/288, Engelhardt, Songea 2.8.1897.

274 Vgl. Fülleborn: Das deutsche Njassa- und Ruwuma-Gebiet, S. 13, 138.

275 Vgl. BArch, R 1001/288, Engelhardt, Songea 2.8.1897.

276 Vgl. Bericht der Expedition der 8. Kompagnie der Schutztruppe für Deutsch-Ostafrika, in: *Deutsches Kolonialblatt*, VIII. Jg., Nr. 21, 1897, S. 632–633.

ter anderem jene Passagen, die von der vorgefassten, wenig zögerlichen Gewaltanwendung der deutschen Kolonialisten zeugen oder aus denen deutlich wird, dass diese ihren Machtanspruch nicht uneingeschränkt durchsetzen konnten.

Die tieferliegenden Ursachen dieser Expedition sind im Kontext der militärischen Unterwerfung des ostafrikanischen Hinterlands zu verorten. Nachdem der Widerstand gegen die koloniale Besetzung an der Küste niedergeschlagen worden war und das Deutsche Reich 1891 offiziell die Verwaltung über das nun als ›Schutzgebiet‹ bezeichnete Deutsch-Ostafrika übernommen hatte, konzentrierten sich die deutschen Truppen darauf, die Karawanenrouten unter ihre Kontrolle zu bringen und das Landesinnere zu durchdringen. Militärische Expeditionen durchquerten und eroberten nach und nach sämtliche Regionen des heutigen Tansania, wogegen zahlreiche der afrikanischen Gesellschaften teils massiven und anhaltenden Widerstand leisteten.[277] Eroberungskriege und despotische Gewalt prägten die Zeit bis 1907. Die koloniale Herrschaft blieb dennoch weitgehend auf die Zentren an der Küste und die Knotenpunkte der Verkehrswege begrenzt.[278] Insbesondere im Landesinnern blieb die Präsenz des kolonialen Staates aufgrund des Mangels an Personal und finanziellen Ressourcen ephemer, wie der Historiker Michael Pesek ausführlich dargelegt hat.[279] Er sieht die Expedition als Versuch der Kolonisierenden, ihre mangelnde Präsenz zu überwinden, und macht sie als eine der wichtigsten Formen kolonialer Herrschaftspraxis aus. Mit der Gründung von Stationen, sogenannten *bomas*, versuchten die Deutschen den Moment der Eroberung punktuell in eine permanente Präsenz zu verwandeln. Diese Stationen blieben während der Zeit der Eroberung jedoch lediglich »Inseln von Herrschaft«, von denen ausgehend die Stationschefs weiterhin Expeditionen unternahmen.

Die dauerhafte Beherrschung der Region war auch Ziel der ›Strafexpedition‹ nach Ungoni, wie aus einem Brief hervorgeht, den Friedrich Fülleborn während dieses militärischen Unternehmens verfasste. »[…] das völlige Unterwerfen der Wangoni und das Aussuchen einer passenden Stelle für eine eventuelle Station im Wangoni-Gebiet« gab Fülleborn als Gründe an, weshalb er wohl »noch einige Monate in dieser interessanten Gegend verwei-

277 Zu den vielfältigen Formen des Widerstands gegen die Kolonisierung und den afrikanischen Gesellschaften, die sich militärisch widersetzten, vgl. Gwassa: The German Intervention and African Resistance in Tanzania.

278 Vgl. Iliffe: A Modern History of Tanganyika, S. 118.

279 Vgl. Pesek: Koloniale Herrschaft in Deutsch-Ostafrika, S. 37 und bes. 244–265.

len« könne.[280] Interessant schien ihm die Region aus einer wissenschaftlichen Perspektive, da sich ihm hier die Möglichkeit biete, reichlich ethnografische Objekte zu sammeln.[281] Fülleborn schrieb diese Zeilen am 6. Juni 1897 aus einem Dorf, das unweit der Stadt Tunduru am Ruvuma, dem Grenzfluss zu Mozambique, lag, auf aktuellen Karten aber nicht (mehr) zu finden ist. In »Undi's Dorf«, wie Fülleborn den Ort nach dem lokalen Machthaber nannte, verweilte die Expeditionstruppe seit Mitte Mai. Die Truppe – mit ihren rund 100 *askari*, 200 Trägern und fünf Europäern ein mittelgroßes Unternehmen – war am 11. April 1897 in Lindi an der Küste gestartet. In ihrer Bewegung einer Karawane[282] ähnlich, passierte sie Nyangao und Massassi und blieb mehrere Wochen in ›Undi's Dorf‹, bevor sie ins Ungoni-Gebiet weitermarschierte.[283]

Die Ungoni-Expedition war eine jener zahlreichen Expeditionen, bei denen die deutschen Kolonialisten bis um die Jahrhundertwende nicht nur die von ihnen beanspruchten Gebiete militärisch besetzten, sondern zugleich auch Wissen produzierten.[284] Während der Expedition vermaß Engelhardt die Landschaft kartografisch, Fülleborn erfasste Flora, Fauna und die Bevölkerung, und es wurden potenzielle deutsche Siedlungsgebiete lokalisiert, d. h. Möglichkeiten der Bewirtschaftung und der Viehhaltung, Vorkommen natürlicher Ressourcen und denkbare Verkehrs- und Handelswege ausgekundschaftet.[285] Die Sicherung der Handelsroute von Lindi an den Njassasee[286] und die Bestrebungen, in Ungoni eine *boma* einzurichten, waren ebenfalls Bestandteile des Unterfangens, die südliche Region für die kolonialen Inte-

280 SMB-PK, EM, 718, E 973/1897, Brief von Friedrich Fülleborn an Felix von Luschan, Undi's Dorf, 6.6.1897.

281 Vgl. SMB-PK, EM, 718, E 1092/1897, Brief von Friedrich Fülleborn an Felix von Luschan, Gendera's, 8.7.1897.

282 Vgl. Fülleborn: Das deutsche Njassa- und Ruwuma-Gebiet, S. 17. Zur Organisation und Durchführung von Expeditionen vgl. Pesek: Koloniale Herrschaft in Deutsch-Ostafrika, S. 109–124.

283 Vgl. SMB-PK, EM, 718, E 1092/1897, Brief von Friedrich Fülleborn an Felix von Luschan, Gendera's, 8.7.1897.

284 Über das Ineinandergreifen von Erobern und Erforschen in den deutschen Kolonien sowie den Stellenwert des wissenschaftlichen und praktischen Wissens bei der kolonialen Expansion vgl. Gräbel: Die Erforschung der Kolonien; Pesek: Koloniale Herrschaft in Deutsch-Ostafrika; Essner: Deutsche Afrikareisende im neunzehnten Jahrhundert.

285 Vgl. u. a. BArch, R 1001/288, Engelhardt, Songea, 2.8.1897; Fülleborn: Das deutsche Njassa- und Ruwuma-Gebiet, S. 14–15, 26, 125–132; Fülleborn: Ueber die Nyassaländer, S. 35.

286 Vgl. BArch, R 1001/288, Engelhardt, Songea, 2.8.1897.

ressen nutzbar zu machen. Auf der Reise nach Ungoni passierte die Truppe mehrere Dörfer, verhandelte mit lokalen Machthabern und hisste deutsche Flaggen, aus ihrer Perspektive ein Zeichen, dass die Inbesitznahme vollzogen war.[287] In ihrer Zeit alles andere als untypisch war die Ungoni-Expedition »Reisen, Forschen und Besetzen«[288] zugleich. Darauf verweisen auch die in Fülleborns Bildatlas enthaltenen Fotografien von Zeltlagern der Truppe, eines wissenschaftlichen Labors, Zusammenstellungen ethnografischer Objekte, von Trägern und schwer bewaffneten *askari*, der Überquerung eines Flusses und einer Flaggenübergabe – auch wenn die Aufnahmen nur ausgewählte, häufig vermutlich inszenierte Szenen der Expedition zeigen.[289]

Die enge Verflechtung von kolonialer Expansion und Wissenschaft, die sich gegenseitig legitimierten und vorantrieben,[290] erklärt, wie und weshalb Fülleborn in diesem Rahmen auch wissenschaftlich verwendbare Aufnahmen herstellte. Die Fotografien entstanden infolge eines größeren Sammel- und Beobachtungsauftrags, der unter anderem das Zusammentragen von Objekten und Informationen sowie anthropologische Vermessungen umfasste. Heute werden diese Tätigkeiten als wissenschaftliche Praktiken zur Produktion von Daten verstanden, die auf die Generierung von Wissen über die Kolonien zielten. Koloniales Wissen ist seit den 1980er Jahren Gegenstand wissenschaftlicher Arbeiten und hat sich in den letzten Jahren zu einem zentralen Feld der Kolonialgeschichte entwickelt.[291] Der Fokus liegt dabei auf der Produktion und Zirkulation von Wissen, wobei mit einem breiten Wissensbegriff auch vorkoloniale Wissenssysteme und Formen, die über das wissenschaftliche Wissen hinausgehen, analysiert werden.[292] Die Arbeiten distanzieren sich vom Diffusionsmodell, wonach Wissen nur in eine Richtung, von den Metropolen in die Kolonien, verbreitet wurde, und beschreiben stattdessen Netzwerke mit vielen Zentren, in denen Wissen in alle Richtungen transferiert wurde.[293] In Bezug auf die Wissensproduktion in den Kolonien, und dies ist hier von besonderem Interesse, thematisieren die kulturgeschichtlichen Arbeiten die beteiligten Akteure, die Netzwerke, in die sie

287 Vgl. Fülleborn: Das deutsche Njassa- und Ruwuma-Gebiet, S. 138.
288 Vgl. Fabian: Out of Our Minds, S. 23–51.
289 Vgl. bes. Tb. 21–26, in: Fülleborn: Bildatlas.
290 Vgl. u. a. Cohn: Colonialism and its Forms of Knowledge.
291 Einen Überblick über die Forschungen seit den 1980er Jahren bieten: Hodge: Science and Empire; Ballantyne: Colonial Knowledge.
292 Vgl. u. a. Fischer-Tiné: Pidgin-Knowledge; Mackenthun/Hock (Hg.): Entangled Knowledge; Harries: Butterflies and Barbarians.
293 Grundlegend hierzu: Cooper/Stoler: Between Metropole and Colony.

eingebunden waren, die technischen Voraussetzungen, Forschungspraktiken und die Umstände vor Ort, unter denen Daten generiert und Objekte gesammelt wurden. Es geht nachfolgend nicht darum, Songea Mbanos Fotografie als konstruierte Aufzeichnung zu ›enthüllen‹ oder ihre Untauglichkeit als Datenlieferant herzuleiten, denn diese Bedeutung ist ihr längst abhandengekommen. Die Orientierung an Fragen aus der Wissenschafts- und Wissensgeschichte dient vielmehr dazu, zentrale Elemente des Entstehungskontexts zu beschreiben: Fülleborns Sammelauftrag, seine fotografische Ausrüstung, die Praktiken beim Aufnehmen und Entwickeln der Fotografien und die Rolle, die sein Assistent dabei spielte. Vorübergehend richtet sich der Fokus also weg von der politischen Konstellation in Ungoni hin zum Fotografieren während der Expedition.

Fotografische Praktiken während der militärischen Expedition

Als Friedrich Fülleborn im Januar 1897 als Arzt der deutschen Truppe in der Kolonie Deutsch-Ostafrika aufbrach, begleitete ihn auch ein Forschungsauftrag.[294] In den ersten Monaten war er im Rahmen der militärischen Unternehmungen in Ungoni und Uhehe mit der Versorgung der erkrankten und verletzten Offiziere, Soldaten und Träger beauftragt.[295] Schon während der Expeditionen sammelte er nebenbei auch Pflanzen, Steine, Tiere und Ethnografika, präparierte Schädel und andere Knochen und vermaß und fotografierte Menschen. Mit dem Sammeln von Objekten und Daten fuhr er auch in den folgenden drei Jahren fort, als er erst in Lumbira am Nordende des Njassasees, damals Langenburg genannt, als Arzt stationiert war und sich schließlich im Auftrag der *Königlichen Akademie der Wissenschaften zu Berlin* ganz auf die zoologische und ethnologisch-anthropologische Forschung konzentrierte.[296] Fülleborns Ostafrika-Aufenthalt war von Anfang an primär durch wissenschaftliches Interesse motiviert.[297] Die militärischen Strukturen boten dem frisch promovierten Mediziner die Möglichkeit, an der seit 1884

294 Vgl. SMB-PK, EM, 716, E 1535/1896, Brief von Friedrich Fülleborn (an Bord der General) an Felix von Luschan, Januar 1897.

295 Vgl. Fülleborn: Das deutsche Njassa- und Ruwuma-Gebiet, S. 26.

296 Vgl. Fülleborn: Ueber die Nyassaländer, S. 30–31.

297 Vgl. SMB-PK, EM, 716, E 1535/1896, Brief von Friedrich Fülleborn (an Bord der General) an Felix von Luschan, Januar 1897; ebd., 718, E 1092/1897, Brief von Friedrich Fülleborn an Felix von Luschan, Gendera's, 8.7.1897.

staatlich organisierten ›Erforschung‹ der Kolonien teilzunehmen, für die aus machtpolitischen Bestrebungen bevorzugt Militärs eingesetzt wurden. Wie vielen seiner Vorgänger gelang auch ihm dank der Forschungsreisen ein Karrieresprung und der Eintritt in die akademisch-universitäre Forschung.[298]

Noch vor seiner Abreise hatte Fülleborn von Felix von Luschan, dessen Vorlesungen er während seines Studiums in Berlin besucht hatte, den Auftrag erhalten, auf Grabstätten und archäologische Objekte zu achten[299] und sich mit der ›Ethnographie der Konde‹ zu befassen.[300] Von Luschan, eine der prägenden Figuren seines Fachs im deutschsprachigen Raum, war ab 1909 ordentlicher Professor der Physischen Anthropologie an der *Berliner Charité* und zuständig für die Sammlungen des Völkerkundemuseums; 1897 war er aber noch Direktorial-Assistent des im Vorjahr gegründeten Museums.[301] Seine Anweisung an Fülleborn zielte auf den Ausbau der musealen Sammlungen und entsprach damit ganz der gängigen Praxis wissenschaftlicher Gesellschaften und Museen, Forschungsreisende und Privatpersonen mit dem Zusammentragen von Objekten, Messdaten, Aufzeichnungen und Informationen in den außereuropäischen Gebieten zu beauftragen.[302] Dank eines weiten, rege gepflegten Korrespondenznetzes gelang es von Luschan, koloniale Kreise für die Interessen des Völkerkundemuseums zu gewinnen, sodass dieses zum »wichtigsten Zentrum der Akkumulation von Objekten kolonisierter Gesellschaften im Deutschen Kaiserreich wurde«.[303] Auch in Deutsch-Ostafrika haben Missionare, Kolonialbeamte, Forschungsreisende, Angehörige des Militärs, Plantagenbesitzer und Kaufleute Objekte und Informationen zusammengetragen und nach Berlin geschickt, sodass das dortige Museum bis heute eine umfangreiche Sammlung aus Ostafrika besitzt. Die Sammlungen sollten anschließend in den europäischen Gelehrtenstuben und Labors analysiert werden.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts definierten die Museen ihre Sammelansprüche zunehmend klarer, was sich in den detaillierter werdenden Anleitungen widerspiegelt, die Forscher und Laien beim Sammeln, Beobachten, Ver-

---

298 Vgl. Essner: Deutsche Afrikareisende im neunzehnten Jahrhundert, S. 66–67, 98–99.

299 Vgl. SMB-PK, EM, 716, E 1535/1896, Notiz von Felix von Luschan, 27.12.1896.

300 Vgl. SMB-PK, EM, 717, E 199/1897, Notiz von Felix von Luschan, 22.2.1897.

301 Vgl. Kunst/Creutz: Geschichte der Berliner anthropologischen Sammlungen von Rudolf Virchow und Felix von Luschan, S. 89.

302 Vgl. hierzu ausführlich das Kapitel »Umgeben von Messtabellen, Fußabdrücken und einer Farbskala«, S. 103.

303 Ivanov/Weber-Sinn: Sammelwut und Gewalt, S. 70.

messen und Konservieren der Objekte instruierten.[304] Auch Fülleborn hatte neben den spezifischen Aufträgen die gedruckte *Instruktion für ethnographische Beobachtungen und Sammlungen in Deutsch-Ostafrika*[305] erhalten, die Felix von Luschan kurz zuvor zusammengestellt hatte.[306] Weil für alle »Stämme Deutsch Ostafrikas […] unsere bisherigen Kenntnisse und Sammlungen noch so lückenhaft [sind]«, seien »selbst kürzere Mittheilungen und spärliche Einsendungen erwünscht und willkommen«, erklärte von Luschan im Vorwort, das eine Liste mit 88 Anweisungen einleitet.[307] Die Instruktionen zielten auf alle möglichen Bereiche der Ethnologie: Die »vollständige Erledigung sämtlicher hier aufgeführter Desiderata für einen bestimmten Stamm« würde zusammen mit einigen Fotografien eine »ungemein werthvolle Monographie ergeben«, fuhr von Luschan fort. Eine solche Strukturierung einzelner Gesellschaften nach bestimmten Beobachtungspunkten entsprach dem damaligen positivistischen Wissenschaftskonzept.[308] Im Glauben an die Möglichkeit der authentischen Erfassung und Aufzeichnung der ›sichtbaren Welt‹ galt dabei die Fotografie, wie bereits ausführlich beschrieben, als unerreichtes Werkzeug zur Veranschaulichung der Beobachtungen und sollte darüber hinaus auch bei anthropologischen Vermessungen zum Einsatz kommen: Unter dem zweitletzten Punkt, *Anthropologisches Material*, sind neben »möglichst grossen Serien von Schädeln«, »thunlichst vollständigen Skeletten« und »ausgiebigen Haarproben« ausdrücklich auch Fotografien erwähnt. Zusätzlich zu diesen Instruktionen erhielt Fülleborn ein Papier mit Anleitungen, wie die ›anthropologischen Fotografien‹ anzufertigen waren.[309] Diese Anleitung ist heute nicht mehr auffindbar; wie schon begründet handelt es sich dabei aber vermutlich um die Empfehlungen Gustav Fritschs, die auch im ausgehenden 19. Jahrhundert noch als Referenzwerk galten. Da diese Richtlinien auf die Vergleichbarkeit der Abgebildeten abzielten, hat auch Fülleborn alle Fotografien in derselben Weise arrangiert, d. h. die Anleitung bestimmte maßgebend über die Kulisse, die fotografische Perspektive und den Ausschnitt sowie die Position, in der auch Songea Mbano abgelichtet worden ist.

---

304 Vgl. Lange: Sensible Sammlungen, S. 22–24.

305 Luschan: Instruktion für ethnographische Beobachtungen und Sammlungen in Deutsch-Ostafrika.

306 Vgl. SMB-PK, EM, 716, E 1535/1896, Notiz von Felix von Luschan, 27.12.1896.

307 Felix von Luschan verfeinerte diese Anleitung in den kommenden Jahren mehrfach.

308 Vgl. Theye: Ethnographische Photographie im 19. Jahrhundert, S. 392–393.

309 Vgl. SMB-PK, EM, 717, E 199/1897, Notiz von Felix von Luschan, 22.2.1897.

Während Fülleborns Aufenthalt in Afrika passte von Luschan die Sammelaufträge zwar laufend an die Aufenthaltsorte an, seine Ratschläge, »ja nicht ängstlich beim Sammeln« zu sein und möglichst viel von der »Fluth an Material« festzuhalten, blieben hingegen dieselben.[310] Auch hier zeigt sich das positivistisch-empirische Wissenschaftsverständnis jener Zeit, wonach eine ›Komplettierung‹ und Vergrößerung der Sammlungen zu präziseren Forschungsresultaten führen würde. Auf der Basis möglichst großer Bestände angeblich objektiv messbarer Daten versuchten Anthropologen und Ethnologen mit vergleichenden empirischen Methoden, Menschengruppen zu differenzieren und zu hierarchisieren. Mit großen Datenmengen, so ihre Überzeugung, ließen sich Abstammungs- und ›Rassen‹-Theorien sowie Fragen zur evolutionären Entwicklung und der Verbreitung kultureller Merkmale zuverlässig klären. So erstaunt es nicht, dass Fülleborn den Aufwand nicht scheute, während der militärischen Expeditionen in jenen Gebieten zu sammeln und zu fotografieren, die den europäischen Wissenschaftlern bislang weitgehend unbekannt geblieben waren.

Vor Ort hatte Fülleborn anfänglich Schwierigkeiten, seinen Auftrag umzusetzen. Weil seine gesamte wissenschaftliche Ausrüstung erst in Dar es Salaam eintraf, als er bereits mit der militärischen Expedition unterwegs war, fehlten ihm in den ersten Wochen seine fotografischen Apparate.[311] Zwar hatte ihm Engelhardt seine Kamera überlassen, ›anthropologische Aufnahmen‹ hatte Fülleborn aber dennoch keine gemacht, weil die Qualität der Linse ihm nicht hoch genug erschien. Seine eigenen Fotoapparate waren mit Objektiven der Firma Zeiss ausgebaut.[312] Die von Carl Zeiss konstruierten Objektive waren ab 1890 mit Anastigmaten versehen, die dafür sorgten, dass trotz der großen Öffnung der Objektive, die für eine kurze Belichtungszeit notwendig war, auch die Schärfe an den Rändern der Aufnahme gegeben war.[313] Die neue Technik löste damit ein altes Problem der ›anthropologischen Fotografie‹ und ermöglichte, dass die Aufnahmen aufgrund der

310 SMB-PK, EM, 718, E 1092/1897, Brief von Felix von Luschan an Friedrich Fülleborn, Millstatt, 29.9.1897. Vgl. auch ebd., E 973/1897, Brief von Felix von Luschan an Friedrich Fülleborn, o. O., 8.11.1897; ebd., 720, E 51/1899, Brief von Felix von Luschan an Friedrich Fülleborn, o. O., 16.1.1899.

311 Vgl. Fülleborn: Das deutsche Njassa- und Ruwuma-Gebiet, S. 10, 14.

312 Vgl. SMB-PK, EM, 718, E 973/1897, Brief von Friedrich Fülleborn an Felix von Luschan, Undi's Dorf, 6.6.1897.

313 Vgl. Pritschow: Handbuch der wissenschaftlichen und angewandten Photographie, S. 298; Neuhauss: Die Photographie auf Forschungsreisen und die Wolkenphotographie, S. 6.

reduzierten Belichtungszeit weniger verwackelt und dennoch perspektivisch nicht verkürzt waren.[314]



Abb. 10: Das Technikmuseum in Berlin verfügt über eine Stegemann-Reisekamera aus der Zeit um 1900. Abgesehen vom Objektiv dürfte Fülleborns Kamera ungefähr so ausgesehen haben.[315]

Fülleborn war sich also durchaus bewusst, dass die technischen Möglichkeiten das fotografische Bild beeinflussten. Wohl auch deswegen führte er mehrere Kameras mit sich:[316] neben einer Handkamera auch eine klassische Reisekamera, wie dies die Ratgeber jener Zeit empfahlen.[317] Während die Handkameras für Momentaufnahmen konzipiert waren, waren die Reisekameras behäbiger, lieferten dafür aber präzisere Aufnahmen, sodass sie bei den anthropologischen Vermessungen verwendet wurden. Sie waren ähnlich wie Atelierkameras konstruiert, verfügten über einen ausziehbaren Balgen, ein Stativ, ein verschiebbares Objektivbrett und eine bewegliche Visierschei-

314 Vgl. Fritsch: Practische Gesichtspunkte, S. 611.

315 »Reisekamera, A. Stegemann, Berlin, c 1900, Objektiv: Goerz Doppel Anastigmat«. © Deutsches Technikmuseum Berlin. Fotografie: Daniel Jiménez, in: *Flickr*, https://www.flickr.com/photos/danipuntocom/15132293999/in/album-72157647482244639 [Stand: 6.7.2017].

316 Vgl. Fülleborn: Das deutsche Njassa- und Ruwuma-Gebiet, S. 27.

317 Mit den neuen technischen Entwicklungen veränderten sich diese Ratgeber fortlaufend. Kurz vor Fülleborns Aufenthalt in Deutsch-Ostafrika erschienen Niemann: Die Photographie auf Forschungsreisen mit besonderer Berücksichtigung der Tropen (1896); Neuhauss: Die Photographie auf Forschungsreisen und die Wolkenphotographie (1894).

be zur Korrektur der Schärfe und Perspektive, mit dem entscheidenden Unterschied, dass die Kameras zusammenlegbar und leicht zu verpacken waren. Zusammengeklappt waren sie tragbar wie ein Koffer.[318] Die Reisekameras des Herstellers Stegemann aus Berlin, wie sie Fülleborn verwendete, waren unter den Forschungsreisenden äußerst beliebt: Neben dem besonders handlichen Stativ und dem quadratischen Umstellrahmen zum Einlegen der Kassetten in Hoch- und Querlage wurden insbesondere die Langlebigkeit und das edle Design gelobt.[319]

Fülleborn begann also erst im Mai, als er im Besitz seiner Kameras war, Afrikanerinnen und Afrikaner nach anthropologischen Anleitungen abzulichten. Während der militärischen Expedition bereitete ihm das Fotografieren – und mehr noch das Vermessen – aufgrund der »erschwerlichsten Bedingungen« aber weiterhin Mühe. Deswegen sei auch »das Material […] naturgemäss recht lückenhaft, und von dem einen Volksstamm konnten mehr, von dem anderen weniger Individuen gemessen und photographiert werden«.[320] Das detaillierte Vermessen sei unterwegs zu zeitraubend, beklagte er während der Expedition.[321] Zu betonen ist jedoch, dass die »Expeditionen und Kriegszüge«, die Fülleborn als Grund für die fehlenden Messdaten angab, diese Forschungen tatsächlich erst ermöglichten. Militärische Unternehmungen, die die Etablierung der kolonialen Herrschaft begleiteten und die auf Widerstand trafen, »schufen geradezu ideale Bedingungen für Plünderungen«, schreibt Oswald Masebo[322] – und für das Vermessen und Aufzeichnen von Menschen, wäre zu ergänzen. Fülleborn deutet im weiteren Verlauf an, dass die Menschen sich den anthropologischen Untersuchungen widersetzten: Beim Fotografieren hatte er Schwierigkeiten, »die Orientierung zu genauer Profil- und Enface-Aufnahme zu erreichen«;[323] und beim Vermessen sah er schließlich unter anderem deswegen weitgehend vom Andrücken des Tasterzirkels an der Haut ab, weil diese »Methode recht unangenehm« sei, und »wenn der gerade zu Messende auch selbst noch aushält,

318 Vgl. Eder: Die Photographische Camera und die Momentapparate, S. 453–454.

319 Vgl. ebd., S. 479–480; Niemann: Die Photographie auf Forschungsreisen mit besonderer Berücksichtigung der Tropen, S. 8–12.

320 Fülleborn: Beiträge zur physischen Anthropologie der Nord-Nyassaländer, S. 1.

321 Vgl. SMB-PK, EM, 718, E 973/1897, Brief von Friedrich Fülleborn an Felix von Luschan, Undi's Dorf, 6.6.1897.

322 Masebo: Objekte des Widerstands, S. 224.

323 Fülleborn: Das deutsche Njassa- und Ruwuma-Gebiet, S. 31.

so wird er doch seine Nachfolger warnen, sich der unangenehmen Prozedur zu unterziehen«.[324]

Hier zeigen sich die Grenzen der kolonialen Wissensproduktion: Die Auswahl der Menschen, die Fülleborn anthropologisch vermaß und fotografierte, lag nicht allein in seinen Händen. Die Reaktionen der Fotografierten und äußere Faktoren – in diesem Fall die Marschroute, die Ruhezeiten der Expedition und eine verspätete Schiffsladung – bestimmten mit, welche Individuen zu Untersuchungsobjekten der ›Anthropologie der Nord-Nyassaländer‹ wurden. Des Weiteren ist auch die Produktion der darin präsentierten Daten nur auf den ersten Blick transparent und nachvollziehbar. Zwar erläutert Fülleborn über viele Seiten hinweg, mit welchen Messinstrumenten er arbeitete, wie und an welchen Körperstellen er sie genau anlegte und wie er die aus den Vermessungen, Hautfarbebestimmungen und Fußabdrücken gewonnenen Resultate in den Tabellen anordnete.[325] Keine Angaben macht er hingegen dazu, wo und unter welchen Umständen er die insgesamt 200 Vermessungen vorgenommen hatte und nach welchen Kriterien er die Menschen aussuchte, die er als repräsentativ für eine ganze Gruppe bezeichnete. Dasselbe gilt für die rund 300 nach anthropologischen Standards angefertigten Fotografien.[326]

Zur Herstellung von Fotografien gehörte auch das Entwickeln der fotografischen Negative und Abzüge. Zu Beginn der ersten Expedition hatte Fülleborn die belichteten, aber noch nicht entwickelten Negative in einer Kiste verpackt nach Berlin geschickt,[327] wo sie anschließend weiter behandelt wurden.[328] Das Verfahren der Trockenplatten war damals schon so weit ausgereift, dass sie, sofern lichtdicht verschlossen, auch Wochen später noch entwickelt werden konnten. Bald ging Fülleborn dennoch dazu über, die Negative schon auf den Expeditionen zu entwickeln, um sicher »wirklich gelungene Platten nach Hause« zu bringen.[329] Später stellte er auch die Abzüge

324 Fülleborn: Beiträge zur physischen Anthropologie der Nord-Nyassaländer, S. 3.

325 Vgl. ebd., S. 3–7.

326 In der ethnografischen Studie gibt Fülleborn an, »über 200 Individuen ausgemessen und gegen 300 photographische Typen-Aufnahmen angefertigt« zu haben. In der anthropologischen Studie präsentierte er demnach praktisch alle Daten und Fotografien, die er produziert hatte. Vgl. Fülleborn: Das deutsche Njassa- und Ruwuma-Gebiet, S. 535.

327 Vgl. SMB-PK, EM, 718, E 973/1897, Brief von Friedrich Fülleborn an Felix von Luschan, Undi's Dorf, 6.6.1897.

328 Vgl. SMB-PK, EM, 718, E 973/1897, Brief von Felix von Luschan an Friedrich Fülleborn, o. O., 8.11.1897.

329 Fülleborn: Das deutsche Njassa- und Ruwuma-Gebiet, S. 27.

selbst her und sandte diese ans Völkerkundemuseum,[330] weil er befürchtete, die Glasplatten könnten auf dem langen Weg zerbrechen.[331]



Abb. 11: Fülleborns fotografischer Arbeitskasten: als Trägerlast verpackt; aufgeklappt; mit herabgelassenen Seitenvorhängen zum Entwickeln der Platten; eingerichtet zum Abwiegen der Chemikalien; von der Rückseite mit verstautem sowie ausgepacktem Inhalt.[332]

Die afrikanischen Träger, die die Lasten der Expeditionen trugen, hatten also die gesamte fotografische Ausrüstung mitzuschleppen. Fülleborn hatte dafür eigens einen »photographischen Arbeitskasten« anfertigen lassen, in dem »eine Anzahl Flaschen mit den zum Entwickeln gebrauchsfertigen Lösungen, ein gewisser Vorrat von Platten, die notwendigen Schalen, Standentwicklungsgefässe, Plattenständer, Kopierbretter, die Dunkelkammer-Laterne, eine Wage usw. usw.« verstaut wurden.[333] Dieser Arbeitskasten war so konzipiert, dass er aufgeklappt auch gleich als Labor diente. In der ethnografischen Studie finden sich sechs Abbildungen, die den Arbeitskasten von allen Seiten und für die unterschiedlichen Arbeitsschritte bereit zeigen. Dank den verdunkelnden Seitenvorhängen und einem zusätzlichen, »über den Kopf und Oberkörper des Arbeitenden fallenden Tuch« konnte der Arbeits-

330 Vgl. SMB-PK, EM, 721, E 363/1899, Brief von Friedrich Fülleborn an Felix von Luschan, Langenburg, 19.1.1899.

331 Vgl. SMB-PK, EM, 720, E 840/1898, Brief von Friedrich Fülleborn an Felix von Luschan, Langenburg, 28.5.1898.

332 Fig. 1–6, in: Fülleborn: Das deutsche Njassa- und Ruwuma-Gebiet, S. 25–31.

333 Ebd., S. 27.

kasten in eine Dunkelkammer verwandelt und auch tagsüber Platten entwickelt werden. In diesem Arbeitskasten, so schreibt Fülleborn, seien über 1.000 Platten entwickelt worden.

Trotz all der ausgefeilten technischen Apparate blieb die Herstellung von Fotografien auf Reisen um die Jahrhundertwende eine aufwändige Angelegenheit. Dies führt unweigerlich zur Frage, wer Fülleborn dabei behilflich war, all die vielen Fotoplatten herzustellen.

Ali und die Frage der Autorschaft

Friedrich Fülleborn nutzte bei seiner wissenschaftlichen Tätigkeit die kolonialen Strukturen und Netzwerke, in die er eingebunden war: Die wissenschaftliche Ausrüstung war von der *Kolonial-Abteilung des Auswärtigen Amtes* finanziert,[334] seine Forschungen wurden von der Kolonialregierung und der *Königlichen Akademie der Wissenschaften zu Berlin* gefördert,[335] von Kolonialbeamten erhielt er ethnografische Gegenstände, und Missionare halfen ihm als Dolmetscher und beim Zusammentragen von ethnografischen Informationen.[336] Zentral für die Sammeltätigkeit vor Ort waren zahlreiche Helfer, die Fülleborn allerdings nur nebenbei erwähnt. Während den Expeditionen übernahmen vier Afrikaner das Zusammentragen von Pflanzen und Tieren,[337] und in Langenburg vergrößerte er seinen »Stab an Jägern und Fischern« weiter.[338] Sie schossen insgesamt rund 800 Vögel, fingen über eintausend Fische, Amphibien und Reptilien und sammelten tausende Insekten.[339] Solche Tätigkeiten erforderten hochspezialisiertes Wissen und weitreichende Fähigkeiten, wie der Historiker Patrick Harries am Beispiel des Schmetterlingssammlers Elias Libombo gezeigt hat, der im späten 19. Jahr-

334 Vgl. ebd., S. 14.
335 Vgl. Fülleborn, Ueber die Nyassa-Länder, S. 31.
336 Vgl. SMB-PK, EM, 719, E 546/1898, Brief von Friedrich Fülleborn an Felix von Luschan, Langenburg, 20.3.1898; Fülleborn: Das deutsche Njassa- und Ruwuma-Gebiet, S. 31.
337 Vgl. SMB-PK, EM, 718, E 973/1897, Brief von Friedrich Fülleborn an Felix von Luschan, Undi's Dorf, 6.6.1897.
338 Vgl. SMB-PK, EM, 719, E 546/1898, Brief von Friedrich Fülleborn an Felix von Luschan, Langenburg, 20.3.1898; Fülleborn: Das deutsche Njassa- und Ruwuma-Gebiet, S. 27, 30.
339 Vgl. Fülleborn: Ueber die Nyassa-Länder, S. 31.

hundert für einen Missionar in Ostafrika arbeitete.[340] Hier wird der große Kreis von Akteuren deutlich, die an der Produktion und Zirkulation von Wissen beteiligt waren, den die neueren wissenschaftsgeschichtlichen Arbeiten beschreiben.[341] Sie heben nicht länger die Verdienste einzelner unerschrockener Abenteurer hervor, als die die Afrikareisenden des 19. Jahrhunderts lange dargestellt wurden,[342] sondern unterstreichen die Rolle von Dolmetschern, Informanten, Vermittlern, Angestellten und lokalen Experten, die in den Reise- und Forschungsberichten meist unerwähnt bleiben.[343]

Aus Fülleborns Briefen und Publikationen sticht ein Mann hervor, den er Ali nennt. Alis Nachname, der vielleicht seine Identifikation und damit Recherchen nach seiner Biografie ermöglicht hätte, bleibt in den Quellen unerwähnt. An seinem Beispiel lässt sich immerhin zeigen, dass es auch in Tansania Menschen gab, die bereits während der frühen Kolonialzeit mit dem Fotografieren vertraut waren. In den untersuchten Quellen finden sich nämlich mehrere Hinweise darauf, dass Ali am Aufnehmen und Entwickeln von Fotografien beteiligt war. Am deutlichsten zeigt sich dies in einem Brief aus Langenburg,[344] in dem Fülleborn im Zusammenhang mit seinen Schwierigkeiten beim anthropologischen Vermessen und Fotografieren die folgenden Zeilen schrieb: »Du weisst ja selbst, wie schwer es oft schon hält, mit Hilfe eines Sachverständigen die Orientierung zu genauer Profil- und Enface-Aufnahme zu erreichen, und ich habe dazu nur die Assistenz meines Boys Ali, der allerdings eine schwarze Perle ist […].«[345]

Mit Alis Assistenz sind in diesem Zusammenhang wohl das Arrangieren der Aufnahmen und das Positionieren der Fotografierten gemeint, während Fülleborn die Kamera betätigte – oder umgekehrt. Die wertschätzende und zugleich paternalistische Bezeichnung »schwarze Perle« verweist darauf, wie kostbar diese Assistenz war. Alis Rolle bestand nicht im Übersetzen oder Vermitteln zwischen Fülleborn und der lokalen Bevölkerung, denn er war in

340 Vgl. Harries: Butterflies and Barbarians, S. 137.

341 Vgl. u. a. Habermas/Przyrembel (Hg.): Von Käfern, Märkten und Menschen; Harries: Butterflies and Barbarians.

342 Vgl. Essner: Deutsche Afrikareisende im neunzehnten Jahrhundert, S. 49.

343 Vgl. Lawrance/Osborn/Roberts: Introduction. African Intermediaries and the ›Bargain‹ of Collaboration, S. 4–5.

344 Dieser »Brief über Langenburg und meinen dortigen Aufenthalt« ist in der ethnografischen Studie abgedruckt, Datum und Empfänger sind jedoch nicht genannt. Vgl. Fülleborn: Das deutsche Njassa- und Ruwuma-Gebiet, S. 28–32.

345 Fülleborn: Das deutsche Njassa- und Ruwuma-Gebiet, 31–32.

Langenburg und in Ungoni selbst ein Fremder.[346] Wie aus der Bildlegende der hier gezeigten Porträtfotografie, die im Bildatlas publiziert worden ist, hervorgeht, war Ali ein Swahili, er stammte also von der Küste, was auch seine Kopfbedeckung, die Kofia, die er auf der Aufnahme trägt, vermuten lässt.



Abb. 12: Porträtfotografie des Assistenten Fülleborns, den dieser Ali nennt. Genauso wie Kanzu und Weste, die Ali hier trägt, wird die Kofia heute in ganz Tansania getragen. Im 19. Jahrhundert war sie aber vor allem in der Küstenregion verbreitet.[347]

Die Bezeichnungen »mein Faktotum« und »mein persönlicher Leibboy«,[348] wie Fülleborn seinen ständigen Begleiter in einem seiner ersten Briefe nennt, deuten ein vertrautes Verhältnis zwischen den beiden an. Ali assistierte Fül-

346 Zur Rolle der »intermediaries« vgl. u. a. Lawrance/Osborn/Roberts (Hg.): Intermediaries, Interpreters and Clerks; und für Tansania: Wirz/Eckert/Bromber (Hg.): Alles unter Kontrolle; Eckert: Herrschen und Verwalten.

347 Tb. 3e, in: Fülleborn: Bildatlas. Bildlegende: »Mein Faktotum, der Suaheli Ali.«

348 SMB-PK, EM, 718, E 973/1897, Brief von Friedrich Fülleborn an Felix von Luschan, Undi's Dorf, 6.6.1897.

leborn über mehrere Jahre und stand ihm auch bei den Vorbereitungen zur Rückreise nach Deutschland noch zur Seite. Wenn Fülleborn ihn des Weiteren beschreibt als einen »trefflich brauchbare[n] Neger-Burschen, den ich im Laufe der Zeit zu einem tüchtigen Klempner, Tischler, Koch und Universal-Famulus angelernt hatte«, verweist dies in erster Linie auf Alis vielseitige Fähigkeiten, seine Zuverlässigkeit und sein Geschick.[349] Selbst die ironische Bezeichnung ›Universal-Famulus‹ – Famulus meint einen Studenten, der einem Hochschullehrer assistiert – schmälert seine Rolle nicht, sondern deutet an, dass Ali sich auch an verschiedenen wissenschaftlichen Tätigkeiten beteiligte. All dies zeigt deutlich, dass der Begriff des ›Gehilfen‹, der in den kolonialen Quellen häufig auftaucht, angesichts von Alis weitreichenden Fähigkeiten und Aufgaben zu kurz greift. In Langenburg besuchte Ali überdies eine Schule, um ›europäisch Schreiben‹ zu lernen.[350] Seine Integration ins koloniale Bildungssystem bedeutet allerdings nicht, dass er zuvor Analphabet war. Vielmehr ist ›europäisch schreiben‹ als Erlernen der lateinischen Schrift zu interpretieren, was seine Kenntnis der arabischen Schrift ergänzte, war doch im späten 19. Jahrhundert eine gewisse Bildung für die Swahili der Küstenregion nicht außergewöhnlich.[351]

Wie weit seine wissenschaftliche Assistenz ging und welche Aufgaben er übernahm, ist aber aus den vereinzelten Hinweisen in den schriftlichen Quellen nicht ersichtlich, ebenso wenig, ob Ali auch eigenständig Fotografien aufnahm und entwickelte. Einen weiteren Anhaltspunkt für Alis Beteiligung bietet allerdings die Fotografie eines Afrikaners aus dem Bildatlas, bei dem es sich, so zeigt ein Vergleich mit der Porträtfotografie, vermutlich um Ali handelt. Der abgebildete Mann trägt eine schwarze Kopfbedeckung, keine Schuhe, um die Beine eine Schürze oder ein Tuch und darüber ein Hemd, in dessen Taschen seine Hände ruhen. Er posiert neben der ausgebreiteten Fotoausrüstung, die im Zentrum des Bildes steht. Was Fülleborn einen »photographischen Arbeitsschuppen« nennt, besteht aus einem provisorischen Unterstand aus Ästen und Bambusrohren, der von oben und auf zwei Seiten durch geflochtenes Grasstroh das ausgebreitete Equipment vor Wind, Regen und Licht schützt. Dieser »Schuppen«, man könnte ihn auch ›mobiles Fotolabor‹ nennen, war in einem Lager errichtet worden, d. h. zwar unterwegs, aber als die Expeditionstruppe für einige Tage oder Wochen an Ort und Stelle verweilte. Aufgrund der Unschärfe der reproduzierten Fotografie sind auch

349 Fülleborn: Das deutsche Njassa- und Ruwuma-Gebiet, S. 535.
350 Vgl. ebd., S. 32.
351 Vgl. Bromber: Disziplinierung – eine europäische Erfindung?.

in der Vergrößerung viele Details nicht erkennbar. Deutlich zu sehen sind jedoch von links nach rechts eine Wanne mit Flüssigkeit, eine auf dem Boden stehende Kiste und zwei kleinere, die auf ihr liegen, auf einem Tisch in der Mitte des Schuppens der aufgeklappte fotografische Arbeitskasten mit heruntergezogenen Seitenvorhängen, daneben eine Kamera auf einem dreibeinigen Stativ und rechts davon der leere Bezug des Arbeitskastens – es scheint, als wären hier fotografische Platten oder Abzüge entwickelt worden. Ein Zusatz in der Bildlegende verbindet die Fotografie mit der passenden Passage der ethnografischen Studie, in der Fülleborn die Beschaffenheit, den Inhalt und die Funktionalität des fotografischen Arbeitskastens beschreibt und eindringlich die Notwendigkeit erläutert, »unterwegs schon zu entwickeln«.[352]



d. Photographischer Arbeitsschuppen im Lager.

Abb. 13: Ein Mann, vermutlich Ali, vor dem mobilen Fotolabor. Der fotografische Arbeitskasten, in der Mitte des kleinen Tisches platziert, ist eingerichtet zur Entwicklung von Negativplatten.[353]

352 Fülleborn: Das deutsche Njassa- und Ruwuma-Gebiet, S. 27. Im Vergleich mit den Abbildungen in der ethnografischen Studie wird deutlich, dass der Kasten zum Entwickeln eingerichtet war. Vgl. ebd., S. 25–31.

353 Tb. 3d, in: Fülleborn: Bildatlas. Bildlegende: »Photographischer Arbeitsschuppen im Lager. Vergleiche Text S. 27.«

Wie die Zusammenarbeit zwischen Fülleborn und Ali genau aussah, geht aus dieser Fotografie nicht hervor. Bedenkt man aber die aufwändige, langwierige Arbeit zur Herstellung von Fotografien auf Forschungsreisen Ende der 1890er Jahre, so erscheint es plausibel, dass Fülleborn auch hier zumindest auf die Assistenz Alis angewiesen war. Fülleborn verwendete als Negative zwar industriell hergestellte Trockenplatten,[354] die nicht mehr direkt vor und nach dem Fotografieren präpariert und entwickelt werden mussten – das Einrichten des Labors, das Abwiegen und Mischen der Chemikalien, das Entwickeln, Fixieren, Alaunieren und Wässern der Negativplatten und schließlich die Entwicklung der Abzüge blieben ihm aber deswegen nicht erspart.[355] Des Weiteren ist auch aus anderen Beispielen bekannt, dass europäische Forscher beim Fotografieren und Herstellen von Negativen und Abzügen afrikanische Assistenten an ihrer Seite hatten.[356]

Dass Fülleborn bei den praktischen Tätigkeiten mehr Hilfe hatte, als durch seine Publikationen und Briefe zu erfahren ist, zeigt eine weitere im Bildatlas veröffentlichte Fotografie, die einen hohen ikonologischen Informationswert aufweist, weil hier gleich vier Afrikaner beim Arbeiten im Labor abgebildet sind. Hier ist nun nicht mehr ein provisorischer Arbeitsschuppen, sondern das stattliche Laboratorium zu sehen, das Fülleborn während seines rund einjährigen Aufenthalts in Lumbira eingerichtet hatte. Im offenen Bereich des Labors hängen ein Zebrafell, ein Rinderschädel sowie eine Vorrichtung, deren Inhalt nicht erkennbar ist. In und um das Labor befinden sich Töpfe, Gefäße, Feuerholzbündel und Kisten. Das Fenster des rechten Seitenflügels ist verschlossen, gut möglich, dass sich im Innern eine Dunkelkammer befindet. Bei dieser Fotografie interessieren aber weniger das Gebäude und die Einrichtung, sondern vielmehr die vier Afrikaner, die mit verschiedenen Arbeiten beschäftigt scheinen: Der Mann oder Junge am linken Rand trägt ein kleines Gefäß zum Labor, die beiden auf dem Boden sitzenden Männer präparieren eine Tierhaut, und beim Mann, der direkt in die Kamera schaut, verweist die Arbeitskleidung darauf, dass er im Labor mit etwas hantiert. Was in Fülleborns Publikationen und Briefen unerwähnt bleibt, zeigt sich auf dieser

354 Fülleborn verwendete Platten der Aktiengesellschaft für Anilinfabrikation in Berlin, die ab 1893 Trockenplatten herstellte. Vgl. Fülleborn: Das deutsche Njassa- und Ruwuma-Gebiet, S. 27.

355 In den Ratgebern zum Fotografieren auf Forschungsreisen sind die einzelnen Schritte zur Entwicklung der Platten und Abzüge eingehend beschrieben. Vgl. u. a. Neuhauss: Die Photographie auf Forschungsreisen und die Wolkenphotographie, S. 11–18.

356 Vgl. Bank: Anthropology and Portrait Photography, S. 52–53.

Fotografie deutlich: Die afrikanischen Assistenten sammelten nicht nur Tiere, sondern arbeiteten auch an der Aufbereitung der Sammlungsstücke mit.



Abb. 14: Wissenschaftliches Labor in Alt-Langenburg, heute Lumbira. Vier Afrikaner sind vor dem Labor mit unterschiedlichen Tätigkeiten beschäftigt.[357]

Wie auch immer Alis Mitwirkung an den Fotografien ausgesehen hat, er kann nicht als eigenständiger Fotograf in dem Sinne bezeichnet werden, wie sie aus Westafrika bekannt sind.[358] Dennoch ist offensichtlich, dass die Antwort auf die Frage, wer an der Entstehung einer Aufnahme beteiligt ist, nicht auf den Fotografen und die Fotografierten beschränkt bleiben kann. Bei der Nennung der Autorschaft wäre Fülleborns Name wohl durch jene seiner Assistenten zu ergänzen.

---

357 Tb. 7a, in: Fülleborn: Bildatlas. Bildlegende: »Mein Laboratorium in Alt-Langenburg. Die Wände sind nach Art der Suaheli-Häuser aus Pfahlwerk und Lehm errichtet.«

358 Zu den frühen afrikanischen Wanderfotografen und den Fotostudios in den Küstenstädten, die in West- und Zentralafrika bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verbreitet waren, vgl. das Kapitel »Professionelle Fotografen in ländlichen Regionen Tansanias«, S. 283.

Sensible Sammlungen auf dem Weg nach Europa – und wieder zurück?

Wie in von Luschans Anleitung ebenfalls genannt, klassifizierte Fülleborn die gesammelten Objekte, verzeichnete sie in Listen, etikettierte sie und verpackte sie mit Alis Hilfe in hölzerne Kisten mit Blecheinsätzen, die dieser zuvor in aufwändiger Arbeit zusammengelötet hatte.[359] Afrikanische Träger transportierten die Kisten anschließend auf dem Landweg über viele hundert Kilometer zur Ostküste, von wo sie mit dem Schiff nach Deutschland gebracht wurden.[360] Wenn die Sendungen – vier sind anhand der Briefe nachvollziehbar – in Berlin eintrafen, wurde der Inhalt an die verschiedenen Berliner Museen und Forschungseinrichtungen verteilt.[361] Isoliert von ihrer früheren Umgebung und eingeordnet in die ethnologischen, zoologischen, botanischen und anthropologischen Sammlungen, sind die Musikinstrumente, Pflanzen, Stoffe, Tiere, Knochen, Haarproben und anderen Körperteile, Werkzeuge und Schmuck sowie die religiösen und Alltagsgegenstände schließlich zu wissenschaftlichen Objekten geworden.[362]

In Europa sollten die Sammlungsstücke der »Generierung, Konservierung und Exposition von Wissen« dienen, wie die Historikerin Anja Laukötter treffend zusammenfasst.[363] Sie wurden in dreifacher Weise zu Medien: Sie sollten den europäischen Forschern Zugang zu weit entfernten Gegenden und Menschen bieten, um diese zu klassifizieren und zu untersuchen; mit der Konservierung ging es unter anderem um das Dokumentieren und Festhalten der Lebensweisen sogenannter ›Naturvölker‹, bevor deren ›Ursprünglichkeit‹ infolge der Kolonisierung verloren ginge oder sie angeblich sogar ganz ›aussterben‹ würden; und schließlich kam den Sammlungsstücken als Museumsexponaten eine Vermittlungsfunktion zu.[364] Fotografien und andere Aufzeichnungsmedien wie Tonaufnahmen oder Gesichts- und Körper-

359 Vgl. SMB-PK, EM, 720, E 840/1898, Brief von Friedrich Fülleborn an Felix von Luschan, Langenburg, 28.5.1898; Fülleborn: Das deutsche Njassa- und Ruwuma-Gebiet, S. 535.

360 Vgl. SMB-PK, EM, 718, E 973/1897, Brief von Friedrich Fülleborn an Felix von Luschan, Undi’s Dorf, 6.6.1897; ebd., Memorandum von Warnholtz & Gossler an das Museum für Völkerkunde Berlin, Hamburg, 1.10.1897.

361 Vgl. SMB-PK, EM, 720, E 51/1899, Brief von Felix Luschan an Friedrich Fülleborn, o. O., 16.1.1899; ebd., 718, E 973/1897, Brief von Friedrich Fülleborn an Felix von Luschan, Undi’s Dorf, 6.6.1897.

362 Vgl. Henrichsen/Krüger: Kreuz- und Querzüge in Afrika, S. 128.

363 Laukötter: Gefühle im Feld, S. 25–26.

364 Zu den Ausstellungspraktiken bei Menschen und menschlichen Überresten vgl. u. a. Hagner: Anthropologische Objekte; Berner: Schauen und Wissen.

abformungen dienten in allen drei Funktionen als Stellvertreter von nicht-transportierbaren Forschungsgegenständen, etwa von (lebenden) Menschen, Wohnhäusern oder Landschaften.

In Tansania werden heute nicht nur die Translokationen[365] problematisiert, sondern auch die genannten Bedeutungsverschiebungen, die mit ihnen einhergehen. Oswald Masebo stuft das ›Entreißen‹ von Objekten aus dem tansanischen Kontext als kulturelle und epistemologische Gewalt ein: Die kolonialen Akteure seien gewalttätig »gegenüber den indigenen Denkweisen, Ausdrucksformen des Wissens und Bräuchen der Bevölkerung Tansanias [gewesen], denn die erbeuteten Kulturgüter […] dienten dieser auch dazu, ihre soziale Realität in der Praxis zu artikulieren«.[366] Mit dem Raub und der Plünderung der Objekte seien so Wissensformen und -strukturen beschädigt worden, und durch die anschließende Verwahrung in Museumsdepots und Ausstellungvitrinen seien ihnen die kulturelle Bedeutung sowie die rituellen und symbolischen Funktionen genommen worden. Problematisch ist dies nicht aufgrund der Objekte selbst, sondern weil »[d]ie in den Objekten verkörperten kulturellen Stimmen, Handlungen, selbständigen Aktionen und sozialen Positionen […] unsichtbar gemacht [wurden] und verstummten«.[367] Durch die Translokationen hätten die Deutschen auf eine Schwächung und Unterminierung der afrikanischen Kultur abgezielt, denn gerade solche Objekte zeugten von Kreativität und Fortschritt.[368] Auch auf diese Weise habe der Kolonialismus wesentlich zum Bild des geschichtslosen afrikanischen Kontinents beigetragen. Für Audax Mabulla, ehemaliger Direktor des tansanischen Nationalmuseums, stellen die neuen Diskussionen um die Objekte eine weitere Bedeutungsverschiebung dar: Durch diese könnten die Objekte »zusätzliche Bedeutungen gewinnen, die zur kulturellen Selbstdefinition und Selbstdarstellung einer ›shared community‹ beitragen und zudem die nationalen Identitäten und Werte sowie den Stolz darauf stärken«.[369]

---

365 Bénédicte Savoy hat den Begriff der »Translokation« in die wissenschaftliche Debatte eingeführt, um die vielfältigen Formen der territorialen Verlagerung von Kulturgütern in Kriegs- und Friedenszeiten zu erfassen. Vgl. das von Savoy mitgeleitete Forschungsprojekt *Translocations – Historical Enquiries into the Displacement of Cultural Assets*, http://www.translocations.net [Stand: 10.9.2020]; Sarr/Savoy: Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain.

366 Masebo: Objekte des Widerstands, S. 228.

367 Vgl. ebd., S. 228.

368 Vgl. Masebo: Entangled Histories: Dar es Salaam – Hamburg (Keynote).

369 Mabulla: Vorwort. Humboldt Lab Tanzania, S. 16.

Mabulla formulierte dies im Zusammenhang mit dem *Humboldt Lab Tanzania*, einem Projekt zur Provenienzforschung des *Ethnologischen Museums zu Berlin*, in dem in Kooperation mit tansanischen Wissenschaftlerinnen und Künstlern die Geschichte der Tansania-Sammlung erforscht und konzeptionelle Impulse für die Gestaltung der Afrika-Präsentation im *Humboldt Forum* erarbeitet wurden.[370]

Noch kritischer werden heute die Praktiken und das Ausmaß des Sammelns in Bezug auf den menschlichen Körper beurteilt. Zum einen, dies wurde vorangehend schon ausgeführt, diente die Generierung von anthropologischen Daten aus Vermessungen vor Ort und aus den transferierten sterblichen Überresten zur Verifizierung von Theorien, die politisch höchst problematische Folgen hatten, da sie die koloniale Herrschaft mit rassistischen Argumenten legitimierten. Zum anderen ist seit den 1990er Jahren vermehrt ein Bewusstsein für die Sensibilität menschlicher Überreste entstanden, die teilweise bis heute in den Depots der Museen lagern.[371] Dass die menschlichen Körperteile nicht mehr unhinterfragt als Forschungsobjekte und Ausstellungsexponate verwendet werden können, sondern einen sensiblen, würdevollen Umgang erfordern, ist heute unbestritten. Wichtige Impulse für die Diskussionen über den Verbleib der Sammlungsbestände und den Umgang mit ihnen gingen von den Forderungen der Nachfahren oder der Rechtsnachfolgerinnen und -nachfolger aus, menschliche Überreste sowie religiöse und Kunstgegenstände in ihre Herkunftsregionen zurückzugeben.[372] In der Folge haben Museen und wissenschaftliche Gesellschaften Empfehlungen und Leitlinien für den sachgerechten und würdigen Umgang

---

370 Vgl. Ethnologisches Museum zu Berlin, Humboldt Lab Tanzania, https://www.smb.museum/museen-einrichtungen/ethnologisches-museum/sammeln-forschen/forschung/humboldt-lab-tanzania [Stand: 9.9.2020]. Vgl. hierzu auch Reyels/Ivanov/Weber-Sinn (Hg.): Humboldt Lab Tanzania.

371 Als Einstieg in die umfassende Literatur zur Restitution von *human remains*, Provenienzforschung und den Sammlungspraktiken empfiehlt sich der Sammelband, der aus dem *Charité Human Remains Project* hervorging: Stoecker/Schnalke/Winkelmann (Hg.): Sammeln, Erforschen, Zurückgeben?.

372 Forderungen nach Rückgabe menschlicher Überreste und die damit verbundenen ethischen, politischen und rechtlichen Fragen sind in der Wissenschaft und in der Öffentlichkeit der involvierten Staaten breit diskutiert worden. Ein Überblick über prominente Restitutionsfälle und die verschiedenen Formen der Repatriierung findet sich in: Fründt: Alle anders, alle gleich?. Am Beispiel der sterblichen Überreste Sarah Baartmans zeigt Gesine Krüger, dass Restitutionen nicht nur mit globalen, sondern auch komplexen lokalen Aushandlungsprozessen einhergehen und dabei die menschlichen Überreste mit Bedeutung aufgeladen werden; Krüger: Moving Bones.

mit den menschlichen Überresten entwickelt. Der *Internationale Museumsrat* (ICOM) bezeichnet neben den menschlichen Überresten auch Gegenstände von religiöser Bedeutung als ›sensible Objekte‹ und hat für die Bereiche Sammeln, Bewahren, wissenschaftliches Untersuchen und Ausstellen ethische Richtlinien formuliert.[373]

Die Restitutionsforderungen haben schließlich auch zu einer intensiveren Auseinandersetzung mit Praktiken und Umständen des Sammelns und Vermessens geführt.[374] Zahlreiche Untersuchungen zeigen, dass viele Objekte ohne Zustimmung der Betroffenen »gestohlen, erpresst, unfair erhandelt, im Geheimen ausgegraben und abtransportiert« wurden.[375] Schädel, andere Knochen und ganze Skelette wurden aus Gräbern geplündert, auf Friedhöfen ausgegraben und auf Schlachtfeldern und Hinrichtungsstätten zusammengetragen.[376] Über die Umstände, unter denen Fülleborn an menschliche Überreste gelangte, ist in seinen Publikationen nichts zu erfahren. Er bemerkte lediglich in einer Fußnote der anthropologischen Studie, das »von mir gesammelte einschlägige Leichenmaterial« umfasse »etwa fünfundzwanzig Schädel, zwei ganze Skelette, acht Köpfe in Formalin, sieben Gehirne und eine Anzahl Eingeweide-Präparate«.[377] Einer dieser präparierten Köpfe, der einem nicht namentlich genannten Mann der Hehe-Gesellschaft gehör-

373 Erste *Ethics of Acquisition* hat der ICOM 1970 in der Folge von Restitutionsansprüchen herausgegeben. Eine mehrfach überarbeitete Fassung wurde 2010 auf Deutsch veröffentlicht: Internationaler Museumsrat (Hg.): Ethische Richtlinien für Museen von ICOM. Zur Debatte über diese Richtlinien siehe die Beiträge im H-Soz-Kult-Forum: Human Remains in Museums and Collections. A Critical Engagement with the ›Recommendations‹ of the German Museums Association (2013), in: *H-Soz-Kult*, http://www.hsozkult.de/text/id/texte-4037 [Stand: 28.6.2017].

374 Das *Ethnologische Museum zu Berlin* startete 2016 ein Pilotprojekt, in dem ein »Rahmenkonzept für die Erforschung der Provenienz problembeladener, insbesondere in der Kolonialzeit gesammelter Bestände« entwickelt werden sollte. Der Fokus liegt gegenwärtig unter anderem auf der Rekonstruktion biographischer Fragmente und Aneignungskontexte von Objekten aus dem heutigen Tansania, die im Kontext kolonialer Kriege in das Museum gelangten. Ein Ergebnis des Projekts ist der Band *Humboldt Lab Tanzania. Objekte aus den Kolonialkriegen im Ethnologischen Museum, Berlin – Ein tansanisch-deutscher Dialog* (2018). Vgl. Ethnologisches Museum zu Berlin, Pilotprojekt: Tansania-Deutschland: Geteilte Objektgeschichten?, https://www.smb.museum/museen-und-einrichtungen/ethnologisches-museum/sammeln-forschen/forschung/tansania-deutschland-geteilte-objektgeschichten.html [Stand: 13.6.2021].

375 Lange: Sensible Sammlungen, S. 19–20.

376 Vgl. Hund: Vorwort. Entfremdete Körper, S. 9–10.

377 Fülleborn: Beiträge zur physischen Anthropologie der Nord-Nyassaländer, Einleitung I und S. 15.

te, ist in der anthropologischen Studie als Anschauungsmaterial fotografisch wiedergegeben.[378] Dass Fülleborn Macht- und Gewaltverhältnisse nutzte, um an menschliche Körper zu gelangen, kann am Beispiel des Ngoni-*Nduna* Muhawi belegt werden. Muhawi wurde von den deutschen Kolonialisten während der Ungoni-Expedition zum Tode verurteilt und hingerichtet. Anschließend hat Fülleborn seine Leiche zur Konservierung in Formalin eingelegt[379] und sein Gehirn »in frischem Zustand gewogen«.[380] Rund zehn Monate später schickte Fülleborn die sterblichen Überreste zusammen mit einem weiteren Skelett, Schädeln und den zusammengetragenen Ethnografica – eine sehr große Sendung, verpackt in insgesamt neun Kisten – nach Berlin. Die Ethnografica waren an das Völkerkundemuseum adressiert, die sterblichen Überreste an das Naturkundemuseum.[381] Sie gelangten später ins *Anatomische Institut zu Berlin*.[382] Die Durchsetzung kolonialer Gewalt bot Fülleborn letztlich jene fragwürdige Gelegenheit, an »Menschenmaterial« zu kommen, die er zu Beginn der Expedition durch Ungoni noch vermisst hatte: »Schade nur, dass die Wangoni zum Kriege kaum Lust zu haben scheinen, denn ich hatte schon stark auf Wangoni Schädel spekuliert«, hatte er in seinem Brief aus ›Undi's Dorf‹ Anfang Juni 1897 noch bedauert.[383]

Muhawis sterbliche Überreste befinden sich womöglich noch immer in Berlin. In Anbetracht der über 1.000 Schädel aus dem ehemaligen Deutsch-Ostafrika, die heute noch in deutschen Depots lagern,[384] wäre eine genauere Untersuchung von Fülleborns Sendungen wohl angezeigt. Möglich ist auch, dass sie dereinst Gegenstand neuer Restitutionsforderungen sein werden.[385]

378 Vgl. Tb. 39, in: ebd.

379 Vgl. SMB-PK, EM, 720, E 840/1898, Brief von Friedrich Fülleborn an Felix von Luschan, Langenburg, 28.5.1898.

380 Fülleborn: Beiträge zur physischen Anthropologie der Nord-Nyassaländer, S. 15.

381 Vgl. SMB-PK, EM, 720, E 840/1898, Brief von Friedrich Fülleborn an Felix von Luschan, Langenburg, 28.5.1898.

382 Vgl. Fülleborn: Beiträge zur physischen Anthropologie der Nord-Nyassaländer, S. 15. Dem *Anatomischen Institut zu Berlin* wurden die insgesamt fünf Gehirne mit den zugehörigen »Weichteilen« geschickt.

383 SMB-PK, EM, 718, E 973/1897, Brief von Friedrich Fülleborn an Felix von Luschan, Undi's Dorf, 6.6.1897.

384 Allein im Zentraldepot der Stiftung Preußischer Kulturbesitz befinden sich 1.003 Schädel aus dem Gebiet des heutigen Ruanda und weitere 60 aus Tansania. Vgl. Hille: Kolonialerbe: Leichen im Keller.

385 Einer der ersten und bekanntesten Restitutionsfälle überhaupt betraf den Schädel des Hehe-Herrschers Mkwawa, der sich 1898 nach einem langen Widerstandskrieg gegen die Deutschen das Leben nahm. Sein Kopf gelangte als Siegestrophäe nach Deutschland. Die Restitution war bereits 1919 Bestandteil des Versailler Vertrags, aber erst 1953 wurde

Nachdem bereits 2011 und 2014 in deutschen Museen gelagerte Schädel nach Namibia überführt wurden, werden nun auch in Tansania die Stimmen lauter, die die Restitution sterblicher Überreste verlangen.[386] Die Vorfahren sollten würdig und respektvoll begraben werden können, fordern tansanische Historikerinnen und Anthropologen. Das Beispiel Muhawis zeigt, dass auch aus Ostafrika Schädel und andere menschliche Körperteile unter problematischen Umständen beschafft und nach Deutschland gebracht wurden. Mit den Restitutionsansprüchen bleibt die seit einigen Jahren und von verschiedenen Seiten verlangte Intensivierung der Provenienzforschung in den Museumssammlungen eine berechtigte Forderung.[387]

Gesine Krügers Feststellung, dass »das Sammeln von sterblichen Überresten […] in eine historische Epoche [gehört], die insgesamt durch die Macht- und Gewaltverhältnisse von Imperialismus und Kolonialismus geprägt war«,[388] trifft auch auf anthropologische Untersuchungen und Vermessungen zu. Koloniale Infrastrukturen wie etwa Gefängnisse, Zollstationen, Lager oder Krankenhäuser boten den Forschern vereinfachten Zugriff auf die Körper der untersuchten und vermessenen Menschen.[389] Margrit Berner, Anette Hoffmann und Britta Lange kritisieren in ihrem 2011 gemeinsam verfassten Buch *Sensible Sammlungen* denn auch die enggefasste Definition ›sensibler Objekte‹ in den Richtlinien des ICOM, der die medialen Resultate aus den anthropologischen Vermessungen ausschließt.[390] Im Hinblick auf einen sensiblen Um-

---

Mkwawas Schädel aus dem Hamburger Überseemuseum nach Tansania überführt. Vgl. Baer/Schröter: Eine Kopfjagd; Rushohora: Desperate Mourning and Atrophied Representation. Seit längerem gibt es in Tansania zudem konkrete Forderungen nach Rückgabe von Kulturgütern und archäologischen Objekten. Vgl. Masao: Museology and Museum Studies, S. 57, 126 ff.; Mabulla: Vorwort. Humboldt Lab Tanzania, S. 16.

386 Vgl. u. a. Masebo: Entangled Histories: Dar es Salaam – Hamburg (Keynote); Rushohora: Desperate Mourning and Atrophied Representation, S. 38; CGTN Africa: German museum to return 60 skulls to Tanzania taken during colonial era, in: *YouTube*, 13.12.2016, https://www.youtube.com/watch?v=ScWqr10CfhQ [Stand: 23.8.2017]; Pelz: Streit um Schädel.

387 Auch in Tansania geht man davon aus, dass insbesondere während der antikolonialen Kriege zahlreiche Schädel sowohl von Kriegern wie auch von zivilen Opfern entwendet und ins Deutsche Reich gebracht wurden. Vgl. Masebo: Postcolonial Memory. A Shared Legacy (Vortrag).

388 Krüger: Knochen im Transfer, S. 481. Krüger weist darauf hin, dass es deswegen auch nicht hilfreich ist, »zwischen einem historischen ›Unrechtskontext‹ und einem damals legalen (aus wessen Sicht?) Erwerb von sterblichen Überresten« zu unterscheiden. Ebd., S. 481.

389 Vgl. Lange: Prekäre Situationen, S. 50, 55.

390 Vgl. Berner/Hoffmann/Lange: Sensible Sammlungen.

gang schlagen sie stattdessen eine Ausweitung vor und verstehen auch Blätter mit anthropologischen Messdaten, Körperbeschreibungen, Fotografien, Filme, Hand- und Fußabdrücke, Gipsabgüsse und Tonaufnahmen als sensible Sammlungsbestände. Die Autorinnen veranschaulichen an verschiedenen Beispielen, dass die Aufzeichnungen, die mit handwerklichen und technischen Verfahren von den Körpern der Beforschten abgenommen wurden, »meist in prekären Situationen, die von der Überlegenheit und Definitionsmacht der Wissenschaftler und Kolonialbeamten geprägt waren«, entstanden. Als sensibel bezeichnen sie daher »nicht nur heutige Umgangsweisen mit den Dingen und ihren Veröffentlichungen, sondern auch ihre Provenienz, ihren Transfer, ihre Zirkulation, ihre Herauslösung aus lebensweltlichen Zusammenhängen und letztlich ihre Verwandlung in Sammlungsgegenstände«.[391] In dieser, inzwischen etablierten Argumentationslinie richtet sich der Blick auf die Umstände der Beschaffung und der Herstellung, die die Objekte erst zu sensiblen Sammlungsbeständen machten.

Um eine prekäre, von Gewalt und Unterdrückung geprägte Situation handelt es sich auch beim Entstehungskontext der Fotografie von Songea Mbano. Gewalt und Gefangenschaft erklären den Zugriff auf seinen Körper, dies zeigt die detaillierte Untersuchung der Geschehnisse in Msamala im Juli 1897. Zunächst stellt sich aber die Frage, wie der vermutlich mächtigste Mann der Njelu-Ngoni, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts den Südwesten des heutigen Tansania weitgehend dominierten, überhaupt in Gefangenschaft geriet.

»Gunpowder Diplomacy« in Msamala

Als die deutsche Expedition Anfang Juli nach Ungoni gelangte, hatten die beiden Ngoni-Reiche Njelu und Mshope den Höhepunkt ihrer Expansion erreicht. Die Kriegszüge seit den 1860er Jahren hatten nicht nur zur Ausdehnung ihres Einflussgebiets geführt, sondern aufgrund der Integration von Kriegsgefangenen auch zu einem Wachstum der Ngoni-Bevölkerung. Die geografische und demografische Expansion ging seit den 1880er Jahren mit einer Dezentralisierung des Njelu-Reichs einher: Die Macht hatte sich vom *nkosi*, seit 1889 regierte Mlamiro, hin zu den militärischen *manduna* verschoben. De facto war Songea Mbano der einflussreichste Mann des Njelu-

391 Lange: Sensible Sammlungen, S. 19–20, 32.

Reichs, als die Expeditionstruppe mit rund 300 afrikanischen Soldaten und Trägern, die von fünf Europäern angeführt wurden, Ungoni erreichte. Nicht zum ersten Mal begegnete Songea Mbano Europäern: 1882 hatte er die Bekanntschaft eines britischen Missionars gemacht und in den 1890er Jahren war er mit verschiedenen deutschen Kolonialisten in Kontakt gekommen.[392] Sie alle hatten jedoch Ungoni passiert, ohne die Vorherrschaft der Ngoni zu bedrohen. Songea Mbano ahnte wohl nicht, dass es diesmal anders sein würde.

Die deutsche Expeditionstruppe war von Südosten her ins Njelu-Reich gelangt,[393] hatte Mpitimbi, den Herrschaftssitz des *Nkosi* Mlamiro, passiert,[394] anschließend die Dörfer der *manduna* Fusi, Mgendera und Kapungu[395] und traf schließlich in Msamala ein, wo Songea Mbano residierte. Hierhin folgten ihr nun Mlamiro und die drei *manduna*, um sich mit den Anführern der Expeditionstruppe zu treffen.[396] In Songea Mbanos Dorf lebte damals auch der ungefähr 30-jährige Lukonjilumonga Moyo. Seine Erinnerungen an *The Coming of Europeans* wurden 70 Jahre später im Rahmen des *Maji Maji Research Project*[397] aufgezeichnet und in englischer Übersetzung veröffentlicht.[398] Seine Schilderungen sowie mündlich überlieferte Informationen, die ebenfalls in diesem *oral-history*-Projekt zusammengetragen wurden, beschreiben übereinstimmend mit den deutschen Quellen die »freundlichen Absichten«, die die Deutschen bekundet hätten, und das »friedliche Entgegenkommen«

392 Vgl. Ebner: The History of the Wangoni (2009), S. 128–129; Mapunda/Mpangara: The Maji Maji War in Ungoni, S. 3.

393 Die genaue Route der Kompagnie ist auf einer Karte verzeichnet, die eigens für Fülleborns Bildatlas angefertigt wurde. Vgl. Fülleborn: Das deutsche Njassa- und Ruwuma-Gebiet, Bildatlas.

394 Vgl. SMB-PK, EM, 718, E 1092/1897, Brief von Friedrich Fülleborn an Felix von Luschan, Gendera's, 8.7.1897.

395 Engelhardt nennt Kapungu in seinem Bericht Chikuse, da er davon ausging, es handle sich um dieselbe Person. Vgl. BArch, R 1001/9659, Notiz auf einer Skizze aus Engelhardts Routenaufnahmebuch.

396 Vgl. EAC, Maji Maji Research Project No. 6/68/4/3/14.

397 Das Interview mit Lukonjilumonga Moyo entstand in Mpangaras und Mapundas Teilprojekt *The Maji Maji War in Ungoni*. Wie alle transkribierten Interviews ist es in den *Collected Papers* enthalten. In der 1969 veröffentlichen Version sind die Interviews nicht mehr separiert gedruckt, sondern passagenweise in den Text eingebunden. Die Übersetzungen der Interviews variieren in den beiden Versionen teilweise deutlich. Vgl. EAC, Maji Maji Research Project No. 6/68/4/1; Mapunda/Mpangara: The Maji Maji War in Ungoni.

398 Vgl. EAC, Maji Maji Research Project No. 6/68/4/3/14.

der Ngoni bei diesem ersten Treffen.[399] In der Annahme, der Aufenthalt der Deutschen sei unpolitisch und nur von kurzer Dauer, wies Songea Mbano ihnen in der Nähe seines Hauptquartiers einen Lagerplatz zu.[400]

Rund eine Woche später, am 12. Juli, kamen Mlamiro, Songea Mbano, Fusi, Mgendera und Kapungu, diesmal von ihren Generälen begleitet, erneut mit den Deutschen zusammen. Die Ngoni waren ausgerüstet mit Speeren, die Deutschen mit Schusswaffen – allerdings nicht um sich zu bekämpfen, sondern um die Stärke ihrer Waffen zu messen. Was Lukonjilumonga Moyo später als »Schild-Experiment« beschrieb, nämlich den Versuch, die Stärke der Ngoni-Schilde zu präsentieren, nannte Friedrich Fülleborn in seinem Reisebericht eine Demonstration der »Wirkung des Hinterladers und



Abb. 15: Beim dunkel gekleideten Mann mit angewinkeltem Arm in der Mitte der linken Bildseite handelt es sich vermutlich um Songea Mbano, wie Vergleiche mit anderen Aufnahmen nahelegen.

399 Vgl. EAC, Maji Maji Research Project No. 6/68/4/3/14, No. 6/68/4/3/3, No. 6/68/4/3/10; SMB-PK, EM, 718 E 1092/1897, Brief von Friedrich Fülleborn an Felix von Luschan, Gendera's, 8.7.1897.

400 Vgl. EAC, Maji Maji Research Project No. 6/68/4/1; Iliffe: Tanganyika under German Rule 1905–1912, S. 150.

des Maxim-Geschützes«.[401] Fülleborn fotografierte diesen Schaukampf mit ungleichen Waffen, der sich unweit des Lagerplatzes abspielte, und publizierte die Aufnahme später in seinem Bildatlas.[402] Im dazugehörigen Reisebericht verwies er lediglich in einer Klammerbemerkung auf die Szene, um sie als erfolgreiche Strategie darzustellen, die Ngoni gefügig zu machen.[403]

Die versammelten Ngoni – 22 Männer sind auf der Fotografie erkennbar –, zwei Deutsche in hellen Uniformen und mit Tropenhut sowie fünf *askari*, ebenfalls uniformiert, stehen im Freien um Leutnant Engelhardt – so steht es in der Bildlegende –, der mit einem Hinterlader ein Ziel anvisiert. Vor ihm steht ein Maxim-Geschütz, ein Exemplar des ersten Maschinengewehrtyps, das in dieselbe Richtung zeigt. Mit Ausnahme des Afrikaners, der etwas abseits am rechten Rand der Gruppe steht, möglicherweise ein Assistent der Deutschen, haben alle Männer ihren Blick auf ein Ziel außerhalb des Bildes gerichtet: die in einiger Entfernung aufgestellten Ngoni-Schilde, wie sich aus dem Zeugenbericht Lukonjilumonga Moyos rekonstruieren lässt. Anders als die deutschen Schusswaffen fanden die Schilde, Symbole der Macht und des Erfolgs in der Ngoni-Gesellschaft, keinen Platz auf der Fotografie. Songea Mbano hatte drei dieser kriegserprobten Lang-Schilde aus Leder mitgebracht und präsentierte sie den Deutschen[404] – vermutlich nicht ohne Stolz, hatten sie den Ngoni doch entscheidend zu militärischen Erfolgen verholfen und waren selbst von ihren ärgsten Feinden kopiert worden.[405] Die Schilde hielten jedoch den Schüssen der deutschen Waffen, anders als den Ngoni-Speeren, nicht stand. Den Ngoni-Führern und Generälen sei so vor Augen geführt worden, dass ihre Waffen es mit denen der Europäer nicht aufnehmen könnten, erinnerte sich Moyo Jahrzehnte später.[406]

Diese Fotografie illustriert heute in Büchern und tansanischen Museen die Geschichte der militärischen Eroberung durch die deutsche Kolonialmacht.[407]

---

401 EAC, Maji Maji Research Project No. 6/68/4/3/14; Fülleborn: Das deutsche Njassa- und Ruwuma-Gebiet, S. 15.

402 Tb. 5c, in: Fülleborn: Bildatlas. Bildlegende: »Oberleutnant Engelhardt demonstriert den versammelten Wangoni-Sultanen die Wirkung der Hinterlader und des Maxim-Geschützes.«

403 Vgl. Fülleborn: Das deutsche Njassa- und Ruwuma-Gebiet, S. 15.

404 Vgl. EAC, Maji Maji Research Project No. 6/68/4/3/14.

405 Vgl. Iliffe: Tanganyika under German Rule 1905–1912, S. 16; Iliffe: A Modern History of Tanganyika, S. 56.

406 Vgl. EAC, Maji Maji Research Project No. 6/68/4/3/14.

407 U. a. Kimambo/Temu (Hg.): A History of Tanzania, S. 53; Msemwa/Lyimo/Lucas/Nyamyusa: Kumbukumbu ya Miaka 100 ya Vita vya Maji Maji, S. 4; Becker/Beez: Der Maji-Maji-Krieg in Deutsch-Ostafrika, S. 34; *Maji Maji Memorial Museum*, Songea,

Sie hat in zweifacher Hinsicht einen hohen Symbolgehalt: Zum einen wäre die koloniale Unterwerfung Afrikas im 19. Jahrhundert ohne die Schusswaffen der Europäer nicht möglich gewesen. In den Kolonialkriegen standen die zahlenmäßig weitaus überlegenen und teilweise militärisch hoch organisierten afrikanischen Heere den Kolonialtruppen gegenüber, die aufgrund ihrer militärtechnologischen Überlegenheit dennoch meist siegreich waren. Das Maschinengewehr – 1885 wurde das erste selbstladende Gewehr entwickelt, die *Maxim Gun*, wie sie auf der Fotografie zu sehen ist – spielte hierbei eine besondere Rolle. Es erhöhte die Feuerkraft und vergrößerte die Distanz, was für die für den Nahkampf ausgebildeten afrikanischen Krieger verheerende Folgen hatte.[408] Das Maschinengewehr wurde in zahlreichen militärischen Expeditionen und Kriegen eingesetzt und avancierte zur kolonialen Waffe schlechthin.

Die Fotografie veranschaulicht jedoch nicht nur zentrale Akteure und Elemente der kolonialen Eroberung und ihr – zahlenmäßiges – Verhältnis zueinander. Sie zeigt zum anderen auch eine Szene, wie sie vielfach in den Expeditionsberichten der Kolonisatoren beschrieben ist und die der tansanische Historiker Gilbert Gwassa als »gunpowder diplomacy« bezeichnet hat.[409] Er beschreibt das Zelebrieren der militärischen Überlegenheit als »Machiavellian method of striking terror to win allegiance«.[410] Um die tödlichen Qualitäten ihrer Waffen zu demonstrieren und die afrikanische Bevölkerung einzuschüchtern, hätten die Deutschen ihre Schusswaffen und Maschinengewehre vorgeführt, ihre bewaffneten Truppen durch die Dörfer marschieren und die Soldaten Scheingefechte aufführen lassen. Diese »Politik des selektiven Terrors und der Vorführung der technischen Überlegenheit« beschreibt Andreas Eckert als eine »Strategie der Kolonialherren, mit den Grenzen ihrer Macht umzugehen«.[411] Mit der Vorführung von Gewehren, aber auch von Fotoapparaten, Ferngläsern, Musikinstrumenten, Phonographen und anderen Objekten versuchten schon die frühen europäischen Forschungsreisenden die Neugier der Afrikanerinnen und Afrikaner zu wecken oder sie in Furcht zu versetzen.[412] Henry Morton Stanley, der dem ostafrikanischen Sklaven- und Elfenbeinhändler Tippu Tip die Schusskraft

gesehen am 22.5.2015; Ausstellung zum Heroes' Day 2015, *National Museum & House of Culture*, Dar es Salaam, gesehen am 25.7.2015.

408 Vgl. Pesek: Koloniale Herrschaft in Deutsch-Ostafrika, S. 191–192; Headrick: The Tools of Empire, S. 83–128.

409 Vgl. Gwassa: The German Intervention and African Resistance in Tanzania, S. 95.

410 Ebd., S. 95.

411 Eckert: Eine Geschichte von Gedächtnislücken, S. 268.

412 Vgl. Fabian: Out of Our Minds, S. 102–114.

seines Gewehrs und seiner Pistole demonstrierte, ist wohl der bekannteste einer ganzen Reihe von Reisenden, die solche Spektakel veranstalteten.[413] Während der Zeit der militärischen Eroberung blieb die Demonstration von Waffen eine Form des Imponierens, das Michael Pesek als Herrschaftspraxis der Kolonisatoren zur Steigerung ihrer Präsenz ausgemacht hat.[414] Die Anwesenheit der Europäer sollte noch lange als spektakuläres Ereignis erinnert und weitererzählt werden.

Diese Fotografie entstand in einer spezifisch kolonialen Konstellation und zugleich zeigt sich an diesem Beispiel, dass das Fotografieren Teil der kolonialen Besetzung war: Engelhardt setzt sich hier vor der Ngoni-Elite des Njelu-Reichs, offensichtlich aber auch für die Kamera in Szene. Er nutzte die Technik des Fotografierens, um dem heimischen Publikum ein Bild von sich zu vermitteln, etwas sichtbar zu machen, das weit weg von seiner Heimat stattfand. Genauso wie das Ereignis selbst zielt auch dessen fotografisches Festhalten auf das Imponieren ab. Obwohl die Fotografie den Eindruck vermittelt, die Aufnahme sei unbemerkt gemacht worden, muss die Gewehrdemonstration für einen Moment angehalten worden sein, anders sind die Qualität und die Schärfe des Bildes nicht zu erklären. Der Fotograf, vermutlich Fülleborn, befand sich mit dem unübersehbaren Fotoapparat den versammelten Männern gegenüber. Ob Ali neben ihm stand, ist nicht festzustellen, ebenso wenig, ob der Fotograf bzw. ein Dolmetscher den Zuschauern und dem Schützen Anweisungen zur Positionierung gegeben hat. Die Aufnahme könnte jedenfalls nicht besser arrangiert sein. Die Aufnahmesituation ist also in zweifacher Hinsicht eine Inszenierung: Die Gewehrdemonstration sollte vor Ort einen bleibenden Eindruck hinterlassen und zugleich auch einem abwesenden Publikum imponieren. In einer postkolonialen Betrachtung bleiben nur Unterwerfung, Gewalt und Arroganz.

Nach dem Spektakel wurden die Ngoni zum Lagerplatz der Kompagnie gebracht, den die Deutschen in der Zwischenzeit so weit ausgebaut hatten, dass Lukonjilumonga Moyo ihn später als strategisch angelegte *boma* beschrieb.[415] Um die Zelte seien ein fester Holzzaun und Gräben, in denen zu-

413 Vgl. Brode: Autobiographie des Arabers Schech Hamed bin Muhammed el Murjebi, genannt Tippu Tip, S. 260–261.

414 Vgl. Pesek: Koloniale Herrschaft in Deutsch-Ostafrika, S. 131, 197, 327.

415 Vgl. EAC, Maji Maji Research Project No. 6/68/4/3/14. Über die in Tansania bis heute fortbestehenden, vorwiegend negativen Assoziationen in Verbindung mit den deutschen *bomas*, die sowohl in der Realität als auch in den Erinnerungen nicht immer von den Kolonialgefängnissen zu trennen sind, vgl. Rushohora: Graves, Houses of Pain and Execution, S. 291.

gespitzte Pfähle steckten, errichtet worden, um sich gegen mögliche Angriffe zu schützen. Tatsächlich waren diese Vorrichtungen nicht nur als Schutz gegen außen angelegt, sondern auch zur Abriegelung des Innenraums. Innerhalb dieser Befestigung spielte sich ab, was in den deutschen Quellen nur verkürzt wiedergegeben, unter den Ngoni jedoch als ›boma massacre‹ erinnert wird:[416] Ihrer Rangfolge entsprechend betraten der *Nkosi* Mlamiro und nach ihm Songea Mbano, Kapungu, Mgendera und Fusi sowie ihre Generäle die Befestigung.[417] In den zweitägigen »Verhandlungen«, wie Engelhardt dies im Expeditionsbericht nannte, forderten die Deutschen »die Herausgabe der in den letzten Jahren geraubten Menschen und Güter«.[418] Die leitende Rolle aufseiten der Ngoni hatte in diesen Verhandlungen nicht der *Nkosi* Mlamiro inne, sondern Songea Mbano – so erwähnt es jedenfalls Fülleborn in einer Fußnote seines Reiseberichts. Offensichtlich beeindruckt von Songea Mbanos Auftreten und seiner Position, beschrieb er ihn mit den folgenden Worten:

»Als ich Ssongea im Jahre 1897 sah, war er ein kranker, gebrechlicher Greis, aber dennoch wusste er seinen Anordnungen durch rücksichtslose Energie unbedingten Gehorsam zu verschaffen. In der von uns zusammengerufenen Versammlung der Wangoni-Fürsten war er der Sprecher für die andern: und dabei reckte sich die zusammengesunkene Gestalt empor, seine Augen blitzten und seine Gegner zitterten vor ihm. Er war der geborene Fürst!«[419]

Die Ngoni gingen auf die Forderungen der Deutschen nicht ein. Nicht nur deswegen wurden die Männer, insgesamt 21, festgenommen. In der veröffentlichten Version des Expeditionsberichts ist ausgelassen, was im handschriftlichen Bericht Engelhardts zu lesen ist: dass nämlich die Verhaftung ein »vorgefasster Plan« war, um »den weitrechenden Einfluss der Sultane, vor welchen alle Nichtwangoni bis zur Küste zitterten, zu brechen«.[420] In diesem Nebensatz bestätigt Engelhardt, dass die Durchsetzung des Machtanspruchs der eigentliche Grund für die Expedition nach Ungoni war. Als der *nkosi* und die vier *manduna* in Ketten gelegt wurden, offenbarten sich die Absichten der Deutschen. Chakoma und Mahengu, zwei von Songea Mbanos Männern, sowie Chapwanya, Tawula und Mtiwula, die Kapungu unterstan-

416 Vgl. Nyirenda: Indirect Rule in Colonial Ungoni 1897–1955 (M.A. Dissertation); EAC, Maji Maji Research Project No. 6/68/4/1.

417 Vgl. EAC, Maji Maji Research Project No. 6/68/4/3/14.

418 BArch, R1001/288, Engelhardt, Songea 2.8.1897.

419 Fülleborn: Das deutsche Njassa- und Ruwuma-Gebiet, S. 137, Fußnote ***.

420 BArch, R 1001/288, Engelhardt, Songea, 2.8.1897.

den, sahen ihre gefesselten Anführer und versuchten daraufhin, über die hölzernen Palisaden zu fliehen.[421]

Die wachhabenden *askari* erschossen diese fünf Generäle. Auch hierzu waren sie vorher angewiesen worden. Engelhardt verharmloste die Tötung später mit den Bemerkungen, bei den fünf Männern habe es sich um die »schuldbelastetsten« gehandelt, und die Erschießung sei »ihnen vorher angedroht worden«. Die Gewaltandrohung ist genauso wie die Gewehrdemonstration und die geplante Verhaftung als Teil einer Strategie der Deutschen zu interpretieren, den erwarteten Widerstand im Keim zu ersticken. Dieses Vorgehen lässt sich als Schlussfolgerung aus der Erfahrung erklären, dass die deutschen Kolonialisten in Ostafrika vielerorts auf heftigen Widerstand trafen. Bei der Schießerei wurden versehentlich auch zwei Frauen und ein afrikanischer Assistent der Deutschen verwundet,[422] was in der im *Deutschen Kolonialblatt* publizierten Version des Expeditionsberichts aber ebenfalls verschwiegen bleibt. Stattdessen stellte Engelhardt »die energische Durchführung der Verhaftung der mächtigen und gefürchteten Sultane« als »ausserordentlich wirksam« dar, denn noch am selben Tag hätten Angehörige und angesehene Ngoni mehrere hundert Kriegssklaven zum Lager der Kompagnie gebracht.[423] Die inhaftierten Ngoni blieben dennoch vorerst in Haft.

Spätestens bei diesem Gefecht kamen Songea Mbano und Friedrich Fülleborn in direkten und physischen Kontakt miteinander. In der ethnografischen Studie hält sich Fülleborn wörtlich an Engelhardts publizierte Version dieser Ereignisse, fügt aber in einer Fußnote Folgendes hinzu:

> »Bei dieser Gelegenheit wäre auch der greise Ssongea, als er zu fliehen versuchte, fast erschossen worden; ein Soldat war im Begriff, auf wenige Schritte Entfernung auf ihn anzulegen. Zufälligerweise stand ich gerade in der Nähe und konnte persönlich den Ssongea an der Flucht verhindern, ohne zu schiessen oder ihn sonst irgendwie zu verletzen; er hatte nur beim Aufspringen von einem unserer Leute durch einen Schlag mit einem Stock eine kleine Hautwunde an der Stirne erhalten, die ich verband und die in wenigen Tagen heilte. Ich habe persönliche Gründe, hier so ausführlich den wahren Sachverhalt festzulegen.«[424]

Die abschließende Bemerkung lässt verschiedene Interpretationen zu und deutet darauf hin, dass diese Szene innerhalb der deutschen Expeditions-

421 Vgl. EAC, Maji Maji Research Project No. 6/68/4/3/14.
422 Vgl. BArch, R 1001/288, Engelhardt, Songea, 2.8.1897.
423 Bericht der Expedition der 8. Kompagnie der Schutztruppe für Deutsch-Ostafrika, in: *Deutsches Kolonialblatt*, VIII. Jg., Nr. 21, 1897, S. 632.
424 Fülleborn: Das deutsche Njassa- und Ruwuma-Gebiet, S. 139, Fußnote *.

truppe für viel Gesprächsstoff sorgte und Fülleborn nachhaltig beschäftigte. Interessanter ist die vorangehende Darstellung, wonach Songea Mbano gleich zweimal auf Fülleborns Hilfe angewiesen war: als er ihn vor den Kugeln des *askari* bewahrte und als er seine Kopfwunde ärztlich behandelte. Wie Songea Mbano diesen Vorfall und das ›boma massacre‹ wahrgenommen hat, ist aufgrund der fehlenden Überlieferungen nicht bekannt. Die zitierte Passage macht jedoch deutlich, dass sich die beiden Männer bei der späteren Aufnahme der Fotografie nicht zum ersten Mal gegenüberstanden. Folgt man dieser Darstellung, ist denkbar, dass diese Begegnung Vertrauen zwischen Songea Mbano und Fülleborn schuf und die spätere Aufnahmesituation vereinfachte. Wenige Tage später müssen sich die Männer erneut begegnet sein, konstatierte Fülleborn doch die bereits verheilte Wunde. Das Wiedersehen mag allerdings nicht erstaunen, denn Songea Mbano befand sich unter den im deutschen Lager gefangen gehaltenen Männern.

Im Kolonialgefängnis fotografiert?

Die Vermutung drängt sich geradezu auf, dass sich nun hier, im Lager von Msamala, die skizzierte Szene abgespielt hat. Das abgeriegelte Lager ist dabei durchaus als Gefängnis zu verstehen:[425] Songea Mbano und die übrigen Anführer der Njelu-Ngoni befanden sich mehrere Tage lang, manche sogar über Wochen, in einer Zwangssituation, der sie nicht entkommen konnten, drohte ihnen doch dasselbe Schicksal wie ihren erschossenen Generälen. Fotografische Aufnahmen von Gefangenen – nicht nur Verbrecherbilder, sondern auch solche für anthropologische Untersuchungen – waren im 19. und 20. Jahrhundert keine Besonderheit.[426] Bekannte Beispiele sind Gustav Fritschs Fotografien von Afrikanerinnen und Afrikanern, die zwischen 1863 und 1865 auf der Gefangeneninsel Robben Island entstanden,[427] oder die Aufnahmen aus deutschen und österreichischen Kriegsgefangenenlagern des Ersten Weltkriegs. Ge-

425 Wenn auch weit weniger ausgebaut, glich das befestigte Lager den *boma*s, in deren Anlagen in der Anfangszeit der deutschen Kolonialherrschaft auch Gefängnisse und Gerichte angelegt waren. Vgl. Rushohora: Graves, Houses of Pain and Execution, S. 286.

426 Vgl. u. a. Lange: Die Wiener Forschungen an Kriegsgefangenen 1915–1918, S. 87–106; Edwards: Photographic »Type«, S. 247 ff.

427 Vgl. Krüger: Südafrika 1863 und 1993/94; Dietrich/Bank (Hg.): An Eloquent Picture Gallery.

fängnisse – dies gilt nicht nur für die kolonialen – boten den Forschern den logistischen Vorteil, dass die Menschen, die sie untersuchten, ihnen ausgeliefert, räumlich zusammengeführt und administrativ bereits erfasst waren. Britta Lange bezeichnet die kolonialen Gefängnisse denn auch als »kleinere Zwangssituation in der übergreifenden Zwangssituation des Kolonialismus«, in der der Zugriff auf die Körper besonders einfach war.[428]

Dass auch Friedrich Fülleborn Gefangene fotografierte, zeigen einzelne Aufnahmen, die in seiner anthropologischen Studie publiziert worden sind. Um den Hals der abgelichteten Männer liegen Ringe mit Vorrichtungen, an denen Gefangene mit Ketten an- oder zusammengebunden wurden. In einer Klammerbemerkung bestätigt Fülleborn, dass »[d]er Ring um den Hals bei diesem und den folgenden […] eine Fessel« ist.[429] In den Bildlegenden hat Fülleborn all diese Männer als ›Mhehe‹ bezeichnet, er hat die Aufnahmen also wahrscheinlich in der Region um Iringa gemacht. Hierhin zog die Expeditionstruppe im Anschluss an die Intervention in Ungoni, um die deutsche Kolonialtruppe zu verstärken, die sich seit 1891 mit dem Hehe-Leader Mkwawa im Krieg befand. Ob es sich bei den Männern um Kriegsgefangene handelt oder ob ihnen zivilrechtliche Delikte vorgeworfen wurden, ist allerdings nicht nachvollziehbar. Mit Sicherheit wurden diese Männer aber detailliert nach allen Kriterien des vorgegebenen Schemas vermessen, die Farbe ihrer Augen und verschiedener Körperstellen wurde bestimmt und ihre Zähne, Finger und Nägel untersucht.[430] Die publizierten Messtabellen lassen keinen Zweifel, dass auch Fülleborn anthropologische Vermessungen an Gefangenen durchgeführt hat.

428 Lange: Prekäre Situationen, S. 49–53.
429 Tb. 37 (2), in: Fülleborn: Beiträge zur physischen Anthropologie der Nord-Nyassaländer.
430 Vgl. ebd., Tabelle VI., »Von 1–15 Wahehe (resp. Watshungwe)« inkl. Anmerkungen.



Tb. 35.

1. Unterhäuptling Myotingombe. Stamm Mbehe (s. M.-T. VI. 4).
(Der Ring um den Hals bei diesem und den folgenden ist eine Fessel).

2. Mankagoni. Stamm Mbehe (s. M.-T. VI. 8).

3. Mzamina. Stamm Mbehe (s. M.-T. VI. 10).

Abb. 16: Die drei abgebildeten Männer sind mit Namen genannt. In Klammern wird auf die Messtabellen derselben Studie verwiesen, in denen ihre Daten aus den anthropologischen Vermessungen aufgelistet sind.[431]

431 Tb. 35 (1–3), in: ebd.

Dennoch deutet nichts darauf hin, dass auch die in Msamala Inhaftierten vermessen wurden. Im Gegenteil, hätte Fülleborn Vermessungen an den gefangenen Ngoni vorgenommen, wären die entsprechenden Messdaten, Fußabdrücke und Farbbestimmungen aufgeführt, legte er im wissenschaftlichen Atlas doch die Resultate aller Vermessungen vor, selbst wenn er sich aufgrund des Zeitmangels während der Expedition oftmals darauf beschränken musste, »nur eine Anzahl der wichtigsten Messungen auszuführen«.[432] Dass Fülleborn in Ungoni keine Zeit für anthropologische Vermessungen blieb, schrieb er auch in einem Brief Anfang Juli, als die Expedition sich in Mgenderas Dorf aufhielt: »[…] auch fertige ich fleißig Typen [Fotografien; Anm. E.K.] an, kam aber wenig zum Messen, da dies für die Safari zu zeitraubend ist, besonders wenn man alle im Schema aufgeführten Maaße und Bestimmungen ausführt.«[433] Weniger aufwändig war das Fotografieren, wie aus diesem Zitat ebenfalls hervorgeht. Fülleborn hatte während des ersten Teils der Expedition zwar noch keine anthropologischen Vermessungen vorgenommen, sehr wohl aber Menschen nach anthropologischen Standards fotografiert, sobald er im Besitz seiner fotografischen Apparate war. Es ist durchaus denkbar, dass er den einfachen Zugriff auf die Ngoni in ihrer Zwangssituation nutzte und sie fotografierte, um ihre Körper für europäische Wissenschaftler verfügbar zu machen.

Ob Fülleborn alle 21 Gefangenen fotografierte, ist ebenfalls nicht überprüfbar.[434] Neben Songea Mbano taucht immerhin eine weitere Person sowohl unter den Inhaftierten als auch unter den Fotografierten auf: der *Nkosi* Mlamiro. Mlamiro ist – genauso wie die beiden Männer, deren Aufnahmen auf demselben Papierbogen abgedruckt worden sind – den Standards der anthropologischen Fotografie entsprechend abgelichtet worden.

Die Ereignisse in Msamala und die Tatsache, dass Fülleborn Gefangene fotografierte, bestärken die These, wonach Mlamiros Aufnahme und jene von Songea Mbano während ihrer Gefangenschaft entstanden sind. Mit dieser Zwangssituation ließen sich schließlich auch die fotografischen Bilder der beiden mächtigsten Männer des Njelu-Reichs mit entkleidetem Oberkörper und ohne Insignien erklären.

432 Ebd., S. 3.

433 SMB-PK, EM, 718, E 1092/1897, Brief von Friedrich Fülleborn an Felix von Luschan, Gendera's, 8.7.1897.

434 Zum einen sind nur elf der 21 Gefangenen namentlich bekannt, zum anderen sind vermutlich mehr als die publizierten Fotografien angefertigt worden.



Abb. 17: Profil- und Frontalaufnahme des Nkosi *Mlamiro, in der anthropologischen Studie mit der Bildunterschrift »Mlamiro, aus altem Zulu-Häuptlingsgeschlecht« beschrieben.*[435]

Mit der Klärung der eingangs gestellten Frage könnten die Erläuterungen zur Entstehungsgeschichte der Aufnahme von Songea Mbano abgeschlossen werden. Bei der Suche nach Hinweisen zu den fotografischen Praktiken während der Ungoni-Expedition kamen jedoch neue Quellen zum Vorschein, die hier nicht unbeachtet bleiben sollen. Sie bieten Einblicke in die Regionalgeschichte Ungonis sowie in die Praktiken und die Reichweite der kolonialen Herrschaft in peripheren Gebieten Deutsch-Ostafrikas um die Jahrhundertwende.

Nachspiel und Rückblick

Die Inhaftierung ihrer politischen und militärischen Anführer versetzte die Bevölkerung der Region in Unruhe. Die Bewohnerinnen und Bewohner von Msamala flohen aus ihrem Dorf, um sich der Expeditionstruppe zu entziehen.[436] Erst die Entlassung des *Nkosi* Mlamiro fünf Tage später habe, so Engelhardt, »die im Lande entstandene Panik wieder vollkommen beseitigt«.[437] Mlamiro waren von deutscher Seite kleinere Vergehen vorgeworfen worden,

435 Tb. 41 (1), in: Fülleborn: Beiträge zur physischen Anthropologie der Nord-Nyassaländer. Bildlegende: »Mlamiro, aus altem Zulu-Häuptlingsgeschlecht.«

436 Vgl. Fülleborn: Das deutsche Njassa- und Ruwuma-Gebiet, S. 147.

437 BArch, R 1001/288, Engelhardt, Songea, 2.8.1897.

die mit einer Strafe von zehn Rindern abgegolten wurden. Zu seinen Gunsten wurde zudem ausgelegt, dass er in den vorangegangenen Jahren bei der Rückgabe von Sklaven oft vermittelnd gewirkt habe. Mlamiro war im Vorjahr vom Bezirksamtmann in Langenburg als »Oberhäuptling von Ungoni« eingesetzt worden[438] – ein Akt, in dem sich die Ignoranz der deutschen Kolonialisten gegenüber den bestehenden politischen Strukturen offenbart. Vier Tage nach der Freilassung sei Mlamiro »feierlich in der Jumbenwürde bestätigt und ihm die Flagge verliehen« worden, schrieb Engelhardt im Expeditionsbericht und meinte damit, Mlamiro habe sich der kolonialen Herrschaft unterworfen.[439] Wie der *nkosi* sich tatsächlich in und zu der Position des *jumben*[440] verhielt, ist angesichts des Fehlens entsprechender tansanischer Quellen nicht überliefert. Engelhardt schätzte ihn als kooperativ ein, täuschte sich allerdings auch in der Verwandtschaftsbeziehung – er beschrieb Mlamiro als Sohn statt als Bruder seines bekannten Vorgängers Mharule – und verkannte möglicherweise seine gesellschaftliche und politische Stellung innerhalb des Njelu-Reichs. Mit der Einsetzung als *jumbe* sollte Mlamiro in das intermediäre Verwaltungssystem eingebunden werden, wenn auch nur auf der untersten Hierarchieebene. Innerhalb der Ngoni-Elite scheint seine Position jedoch weiter geschwächt worden zu sein. Zamchaya, der ihm den Titel des *nkosi* seit jeher streitig machte, agierte nun mit breiterer Unterstützung gegen ihn.[441] Nach Mlamiros Tod 1899 folgte Zamchayas Bruder Mputa Gama an der Spitze des Njelu-Reichs.

Gegen die übrigen, sich noch immer in Gefangenschaft befindenden Ngoni-Führer wurde ein *shauri* eröffnet. Das *shauri*, ein Begriff aus dem Kiswahili für ›Ratschlag‹ und ›beraten‹, geht auf die Zeit des Karawanenhandels zurück und bezeichnet eine Form der zeremoniellen Begegnung zwischen Händlern und politischen Anführern, aber auch die Aushandlung von Konflikten innerhalb der Karawane. Die europäischen Forschungsreisenden übernahmen viele Elemente aus dem Geflecht der zeremoniellen Praktiken,

438 Fülleborn: Das deutsche Njassa- und Ruwuma-Gebiet, S. 137.

439 Vgl. BArch, R 1001/288, Engelhardt, Songea, 2.8.1897.

440 Diesen Titel hatte die deutsche Kolonialregierung in ihrem intermediären Herrschaftssystem von der vorkolonialen sansibarischen Administration übernommen. Als *majumben* wurden Personen eingesetzt, die als traditionelle Autoritäten ausgemacht wurden oder die mit den Deutschen kooperierten. Über ihnen standen die *liwali* oder *akida*, die wiederum den deutschen Stationschefs unterstanden. Vgl. Reyels: Das Humboldt Lab Tanzania im Kontext, S. 132, Anm. 46.

441 Vgl. Gulliver: Political Evolution in the Songea Ngoni Chiefdoms, S. 90–91; Ebner: The History of the Wangoni (2009), S. 105–107.

den Austausch von Geschenken etwa oder die diplomatischen Verhandlungen.[442] Michael Pesek hat untersucht, wie sich das *shauri* während der deutschen Kolonialzeit zu einer bedeutenden Praktik bei der Etablierung und Ausübung von Herrschaft entwickelte. Er bezeichnet es als »eigentümliche Montage bürokratischer Herrschaftspraxis mit lokalen Mustern der Diplomatie und Rechtspraxis«, die ebenso Unterredungen wie Verhandlungen mit lokalen Machthabern wie Gerichtsverhandlungen meinte.[443] Auch Jan-Georg Deutsch beschreibt das *shauri* als Einrichtung, in die afrikanische und europäische Ideen von politischer Ordnung und Macht einflossen, und unterstreicht die verschiedenen Funktionen und Praktiken, die während der deutschen Kolonialzeit unter dem Begriff zusammengefasst wurden.[444] 1897, zur Zeit der Ungoni-Expedition, hatte sich das *shauri* als koloniale Rechtspraxis etabliert, wenn auch die juristische Grundlage unklar war und die Rechtsprechung weitgehend im Ermessen des Verhandlungsleiters lag. In peripheren Gebieten übten die Bezirksamtmänner, selbst wenn sie juristische Laien waren, volle Rechtshoheit aus. Auch hier kam ihre Autonomie zum Tragen, die aus den mangelnden Kommunikationswegen und der fehlenden Kontrolle durch die Zentralverwaltung resultierte.[445] Im Falle des *shauri* gegen die Ngoni übernahm Engelhardt zugleich die Strafermittlung und die Rechtsprechung wie auch eine exekutive Rolle. Die Souveränität der Ngoni-Führer wurde hingegen gänzlich untergraben.

Die erhalten gebliebenen Quellen geben keinen Aufschluss über den Verlauf des *shauri*. Dem Expeditionsbericht beigelegt ist einzig ein »Verzeichnis aller bei der Kompagnie vorgebrachten Klagen von durch die Wangoni Geschädigten«.[446] Dieses *Verzeichnis der Wangonischaurisachen*[447] beschränkt sich auf eine Auflistung der Prozesse mit rudimentären Stichworten zu den Anklägern und den Angeklagten sowie den Streitpunkten. In den letzten beiden Listenspalten sind wiederum nur sehr knappe Angaben zur geforderten und ausgeführten Freilassung von Kriegssklaven aufgeführt. Hinweise zur Höhe der Strafen gibt es dagegen keine. Wenige der Vorwürfe gegen die Ngoni sind im handschriftlichen Expeditionsbericht ausgeführt, die gro-

442 Vgl. Pesek: Koloniale Herrschaft in Deutsch-Ostafrika, S. 60–61, 83.

443 Ebd., bes. 277–283, hier S. 279.

444 Vgl. Deutsch: Celebrating Power in Everyday Life, S. 93–103.

445 Vgl. Iliffe: Tanganyika under German Rule 1905–1912, S. 144 ff.; ders.: A Modern History of Tanganyika, S. 119.

446 BArch, R 1001/288, Engelhardt, Songea, 2.8.1897.

447 BArch, R 1001/288, Engelhardt, Verzeichnis der Wangonischaurisachen.

ße Mehrheit der Gerichtsfälle ist hingegen nicht rekonstruierbar. Das Fehlen der schriftlichen Urteilsbegründung und der Anklagepunkte – die *shauri* entsprachen generell kaum bürokratischen Normen – machte es nicht nur im Rückblick, sondern schon für die koloniale Verwaltung in Dar es Salaam schwer, die Urteile nachzuvollziehen.[448]

Zwischen dem 21. und 29. Juli wurden insgesamt 18 Fälle verhandelt, die sich in den vorangegangenen sieben Jahren abgespielt hatten. Als Kläger sind Vertreter afrikanischer Machthaber aufgeführt, deren Dörfer von den Ngoni, so der Vorwurf, überfallen worden waren. Dass die im Verzeichnis aufgeführten Kläger tatsächlich alle vor Ort dem *shauri* beiwohnten, darf jedoch bezweifelt werden. Die Expeditionstruppe hatte die politischen Machthaber der Dörfer, an denen sie auf dem Weg von Lindi nach Ungoni vorbeikamen, aufgefordert, Vertreter mit nach Ungoni zu schicken, um dort als Kläger aufzutreten. Bis auf einen lehnten jedoch sämtliche diese Aufforderung ab – aus Furcht, die deutsche Truppe könnte den Ngoni-Kriegern unterliegen, nahmen Engelhardt und Fülleborn an.[449] Mehrheitlich ging es in den Prozessen um die Verschleppung von Menschen, die bei Überfällen auf die benachbarten Bevölkerungen geraubt und als Sklaven an die Ngoni-Elite verteilt worden seien. Verhandelt wurde auch der erwähnte Karawanenüberfall, bei dem die Männer des *Nduna* Mgendera im Dezember 1896 den Karawanenführer ermordet und Handelsgüter gestohlen hätten.[450] Mgendera wurde zur Entschädigung der Familie des Ermordeten verurteilt, während Muhawi, der als Hauptschuldiger ausgemacht worden war, den Tod durch den Strang finden sollte. Das Urteil gegen Muhawi – er befand sich zum Zeitpunkt des *shauri* noch auf freiem Fuß – wurde später vom deutschen Gouverneur bestätigt und anschließend vollzogen.[451] Was mit seinen sterblichen Überresten geschah, ist vorangehend bereits beschrieben worden.

Vor Gericht hatten sich insgesamt 19 Männer zu verantworten. Nicht alle waren jedoch zum *shauri* erschienen: Mpambalioto, einer der ältesten und bedeutendsten *manduna*, und Zamchaya, Mlamiros größter Widersacher in-

448 Vgl. Pesek: Koloniale Herrschaft in Deutsch-Ostafrika, S. 280.

449 Vgl. BArch, R 1001/288, Engelhardt, Songea, 2.8.1897; Fülleborn: Das deutsche Njassa- und Ruwuma-Gebiet, S. 45.

450 Vgl. BArch, R 1001/288, Engelhardt, Verzeichnis der Wangonischaurisachen.

451 Vgl. Fülleborn: Das deutsche Njassa- und Ruwuma-Gebiet, S. 139; BArch, R 1001/288, Engelhardt, Songea, 2.8.1897. Die Strafen, nicht nur Hiebe mit der Nilpferdpeitsche, sondern in Kriegszeiten auch Hinrichtungen, wurden üblicherweise direkt nach dem *shauri* vollzogen und als öffentliche Spektakel inszeniert, vgl. Deutsch: Celebrating Power in Everyday Life, S. 100.

nerhalb der Herrscherfamilie, widersetzten sich der juristischen Autorität, die sich die Deutschen selbst zugesprochen hatten.[452] Manche Männer waren in mehreren Fällen angeklagt; Songea Mbano gehörte gar in der Hälfte der 18 Prozesse zu den Angeklagten. Aus den Quellen gehen die gegen ihn erhobenen Anklagepunkte nicht hervor, lediglich der Umstand ist benannt, dass die Deutschen für seine Freilassung die Herausgabe von mehreren hundert Sklaven forderten.[453] Aufseiten Songea Mbanos führte eine seiner Ehefrauen, vermutlich Sanyasi Zulu,[454] die Verhandlungen. Sanyasi Zulu entstammte der Familie des *nkosi*, die durch ihre Verheiratung mit Songea Mbano dessen Loyalität sicherte. Die Niederlassung von Familienmitgliedern in den Hauptquartieren der *manduna* war eine Strategie der Njelu-*mankosi*, um politische Allianzen festzuschreiben und die Kommunikation mit den dezentralen Gebieten zu sichern.[455] Und Sanyasi Zulu erwies sich als geschickte Diplomatin: Mutig, umsichtig und energisch habe sie die Verhandlungen zur Freilassung ihres Mannes geführt, schrieb Fülleborn in seinem Reisebericht, um die besondere politische Rolle der royalen Frauen in Ungoni zu exemplifizieren. Sie war nicht die einzige Frau, die sich in die Verhandlungen einschaltete: Mgenderas Frau hat sich ebenfalls ins Lager der Deutschen begeben und »sehr geschickt die Befreiung ihres Gemahls« erwirkt.[456] Tief beeindruckt von ihrer »Anmut« und »Klugheit« berichtete Fülleborn von seiner ersten Begegnung mit den Frauen. Noch am Tag des blutigen Gefechts und der Inhaftierung der Ngoni hatte er sich mit Engelhardt in Songea Mbanos Dorf begeben, dort aber bis auf die beiden Frauen und den ältesten Sohn des *nduna* niemanden vorgefunden. Vermutlich entstanden hier auch die erwähnten Fotografien von Songea Mbanos Frauen und seinem Haus.

---

452 Vgl. BArch, R 1001/288, Engelhardt, Songea, 2.8.1897.

453 Vgl. ebd.

454 Fülleborn nennt die Frau nicht namentlich, sondern beschreibt sie als Songeas Hauptfrau, »eine Tochter des Mharuli«. Bezüglich ihrer Verwandtschaft finden sich in den Quellen und in der Literatur unterschiedliche Angaben: Redmond, Ebner und Iliffe gehen davon aus, dass sie Mharulis Schwester war. Falls es sich um Massesses Mutter handelt, wie Fülleborn annimmt, wäre hier entsprechend Ebners Genealogie von File Gama, einer Schwester des Mgendera, die Rede. Vgl. Redmond: The Politics of Power, S. 72; Iliffe: A Modern History of Tanganyika, S. 64; Ebner: The History of the Wangoni (2009), S. 205.

455 Vgl. Gulliver: Political Evolution in the Songea Ngoni Chiefdoms, S. 90; Redmond: The Politics of Power, S. 72. Einige wenige royale Frauen hatten in den beiden Ngoni-Reichen auch politische Positionen inne. Zu ihren Rollen im Majimaji-Krieg Schmidt: (Re) Negotiating Marginality, S. 37–39.

456 Fülleborn: Das deutsche Njassa- und Ruwuma-Gebiet, S. 147.

Songea Mbano wurde am 1. August nach knapp dreiwöchiger Gefangenschaft aus der Geiselhaft entlassen. Massesse, der seinen Vater in dessen Abwesenheit vertrat, hatte zuvor die geforderten Sklaven und die ausgehandelten 50 Rinder ins deutsche Lager gebracht. Die übrigen Ngoni blieben weiterhin in Gefangenschaft. Die Übergabe der Kriegssklaven und die Entrichtung der auferlegten Strafe wurden zur Bedingung für ihre Entlassung gemacht.[457]

Mitte August wurde die Expeditionstruppe nach Uhehe abberufen, wo die Hehe – angeführt von Mkwawa – seit 1891 Widerstand gegen die deutsche Besetzung leisteten. Einer der Offiziere blieb jedoch mit einigen *askari* im Lager in Msamala zurück[458] und errichtete noch im selben Jahr die militärische Station ›Songea‹.[459] Dass der Ort der Station nach Songea Mbano benannt wurde, ist keine Besonderheit: In den untersuchten Briefen, Berichten und Karten sind viele der Ortschaften, die die Expeditionstruppe passierte, nach ihren damaligen Machthabern benannt.[460] Entgegen der in Tansania verbreiteten Meinung, wonach die deutsche Kolonialadministration den Ort erst nach dem Majimaji-Krieg nach Songea Mbano benannte, wird die Bezeichnung, wenn auch häufig ›Ssongea‹ geschrieben, in allen untersuchten Quellen verwendet. Im Gegensatz zu ›Undi's‹ oder ›Gendera's‹ hat sich aber die Bezeichnung des Dorfs Songea – in der Zwischenzeit eine Stadt und seit der Unabhängigkeit Tansanias Hauptort der Ruvuma-Region – bis heute nicht verändert. Dass der von den Deutschen neu gebildete Verwaltungsbezirk, der die Restbestandteile der beiden Ngoni-Reiche umfasste, ebenfalls Songea genannt wurde, ist dagegen bemerkenswert. Bei der Verwaltung dieses neuen Distrikts stützte sich die Kolonialregierung fortan auf bereits bestehende Machtstrukturen, d. h. sie band die Ngoni-Elite ins intermediäre Herrschaftssystem ein, wie in den Ausführungen zu Songea Mbanos Biografie erläutert wurde.

In den kolonialen Quellen wird die Ungoni-Expedition als müheloses, erfolgreiches Unternehmen dargestellt: Engelhardt betonte im Expeditionsbericht die Befreiung von insgesamt 650 Kriegsgefangenen[461] und Gouverneur Liebert lobte bei der Übermittlung dieses Berichts an den deutschen

457 Vgl. BArch, R 1001/288, Engelhardt, Songea, 2.8.1897.

458 Vgl. Fülleborn: Das deutsche Njassa- und Ruwuma-Gebiet, S. 15.

459 Vgl. Koponen: Development for Exploitation, S. 115–116.

460 Fülleborn folgte hier von Luschans Empfehlungen, bei den Sendungen jeweils den »Name[n] der Landschaft (des Dorfes, des Häuptlings)« anzugeben. Vgl. Luschan: Instruktion für ethnographische Beobachtungen und Sammlungen in Deutsch-Ostafrika, S. 1–2.

461 Vgl. BArch, R 1001/288, Engelhardt, Songea, 2.8.1897.

Reichskanzler Engelhardts »ebenso geschicktes wie energisches Auftreten den Wangoni-Häuptlingen gegenüber«, das zu einem »überraschend großen und hocherfreulichen Resultate dieser unblutigen Expedition« geführt habe.[462] Auch Fülleborn stellte die Expedition in seinen späteren Darstellungen als »Eingreifen der Regierung ohne Blutvergiessen« dar, dank dem längerfristig die Bevölkerungsdichte in Ungoni stieg und der Handelsverkehr zunahm.[463] Die vermeintliche Transformation der Ngoni-Gesellschaft von »gefürchteten Räuberhorden« zu »friedliche[n], arbeitsame[n]« Bauern pries er, ganz der kolonialen Propaganda folgend, als zivilisatorischen Erfolg an.

In der Forschungsliteratur wurde die Darstellung einer widerstandslosen Unterwerfung der Njelu-Ngoni und der reibungslosen Etablierung der kolonialen Herrschaft häufig übernommen.[464] Der unterschiedlich begründete Umstand, dass die militärisch hoch organisierten und kriegserfahrenen Ngoni-Truppen im Juli 1897 tatsächlich nicht intervenierten,[465] bedeutet allerdings nicht, dass die Njelu-Ngoni die von den Deutschen beanspruchte Autorität anerkannt hätten. Das geht auch aus dem Bericht des späteren Stationschefs von Kleist hervor, der im März 1898 nach Maposeni, der ehemaligen Residenz des *nkosi* und inzwischen Quartier zahlreicher Ngoni-Führer, reiste, um erneut ein *shauri* durchzuführen.[466] Acht Monate nach ihrer Inhaftierung waren die Männer zwar wieder auf freiem Fuß, die ihnen auferlegten Strafzahlungen hatten sie aber nur teilweise geleistet, und nach wie vor hielten sie einige Kriegsgefangene zurück. Von Kleist sah sich gezwungen, die versammelten Ngoni-Führer auf die von den Deutschen definierten Machtstrukturen zu verweisen, beharrte auf der geforderten Freilassung der Kriegsgefangenen und legte neue Strafzahlungen fest. In seinem Bericht finden sich zahlreiche Hinweise darauf, dass die Ngoni-Elite die Kooperation mit den Kolonialisten verweigerte, d. h. – nach Gilbert Gwassas Verständ-

462 BArch, R 1001/288, Gouverneur Liebert an Reichskanzler zu Hohenlohe-Schillingsfürst, Dar es Salaam, 17.9.1897.

463 Fülleborn: Das deutsche Njassa- und Ruwuma-Gebiet, S. 140; ders.: Ueber die Nyassa-Länder, S. 33–34.

464 Vgl. u. a. Gulliver: A History of the Songea Ngoni, S. 25; Redmond: The Politics of Power, S. 100; Nyirenda: Indirect Rule in Colonial Ungoni 1897–1955 (M.A. Dissertation), S. 196; Ebner: History of the Wangoni (2009), S. 124.

465 Vgl. u. a. Redmond: The Politics of Power, S. 97–99; Ebner: The History of the Wangoni (2009), S. 123–125; EAC, Maji Maji Research Project No. 6/68/4/1; Schmidt: »Deadly Silence Predominates in this District«, S. 192–195.

466 Vgl. BArch, R 1001/289, von Kleist an das Gouvernement, Songea, 5.2.1898.

nis – »passiven Widerstand« leistete:[467] Sie kamen den wiederholten Aufforderungen, auf der *boma* zu erscheinen, nicht nach, verweigerten oder verzögerten Strafzahlungen und verhöhnten den deutschen Stationschef, indem sie anstelle der geforderten Sklaven und Rinder Gurken und Ziegen brachten. Laut von Kleist hatten sich einzig Songea Mbano und Mlamiro auf die Deutschen eingelassen, deswegen aber innerhalb ihrer Gesellschaft an Einfluss eingebüßt.[468] Auch in den Folgejahren dauerten die Spannungen und Auseinandersetzungen zwischen den Deutschen und der afrikanischen Bevölkerung der Region, nicht nur den Ngoni, an.[469]

Trotz der kolonialen Besetzung von Ungoni blieb die etablierte Ordnung der Ngoni-Gesellschaft auch nach 1897 weitgehend bestehen.[470] Gestützt auf die Aussagen von Zeitzeugen verwiesen Mapunda und Mpangara bereits 1969 darauf, dass die führenden Njelu-Ngoni im Juli 1897 davon ausgingen, der Aufenthalt der deutschen Truppe sei nur von kurzer Dauer.[471] In ihrer Analyse der Gründe für den Majimaji-Krieg in Ungoni vertiefte Heike Schmidt 40 Jahre später die These, dass die Njelu-Elite das Zusammentreffen nicht als totale Unterwerfung verstand und die deutsche Präsenz lediglich als vorübergehende Bedrohung interpretierte.[472] Die ›Strafexpedition‹ bewirkte trotz der Gewehrdemonstration, des ›boma massacre‹ und der Inhaftierung ihrer politisch-militärischen Führer keine umfassende Akzeptanz der deutschen Kolonialherrschaft aufseiten der Ngoni, und auch die Station in Songea blieb vorerst eine »Insel von Herrschaft«[473]. In den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts kam es in ganz Deutsch-Ostafrika zu einem Ausbau der kolonialen Verwaltungsstrukturen. Mit dem steigenden Druck, sich in den kolonialen Staat zu integrieren, wuchsen jedoch der Widerstand der Bevöl-

467 Gwassa: The German Intervention and African Resistance in Tanzania, S. 89 ff.

468 Vgl. BArch, R 1001/289, von Kleist an das Gouvernement, Songea, 5.2.1898.

469 Vgl. Iliffe: A Modern History of Tanganyika, S. 117; Ebner: The History of the Wangoni (2009), S. 132–133.

470 Vgl. Gulliver: Political Evolution in the Songea Ngoni Chiefdoms, S. 82; Redmond: The Politics of Power, S. 100 ff.

471 Mapunda/Mpangara: The Maji Maji War in Ungoni, S. 4.

472 Schmidt: »Deadly Silence Predominates in this District«, S. 192–193. Im Gegensatz zu frühen Interpretationen von Mpangara, Mapunda und Iliffe Ende der 1960er Jahre sieht Schmidt die Partizipation der Ngoni am Majimaji-Krieg nicht als verspätete Reaktion auf die koloniale Besetzung, sondern arbeitet die vielfältigen Interessen der Akteure heraus, die sich am Krieg beteiligten. Vgl. hierzu auch das Kapitel »Songea Mbano – ›the most powerful *nduna* in Njelu‹«, S. 65.

473 Pesek: Koloniale Herrschaft in Deutsch-Ostafrika, 244–265. Vgl. hierzu auch das Kapitel »Koloniale Interessen in Ungoni«, S. 133.

kerung und die Bereitschaft der Ngoni, sich am Majimaji-Krieg von 1905 bis 1907 zu beteiligen.

1.4 Epilog: Praktiken der Aneignung und Umdeutung

Der Bedeutungswandel, den Songea Mbanos Aufnahme im Laufe der Zeit erfahren hat, ist bemerkenswert: Die Fotografie, die um die Jahrhundertwende einen ›typischen‹ Vertreter des ›Mgoni-Stamms‹ darstellen sollte, zeigt heute das Porträt eines ›Helden‹ des antikolonialen Widerstands. Während bei der Verwendung als Arbeitsobjekt der physisch-anthropologischen Forschung der Blick auf die vermeintliche Durchschnittlichkeit des Körpers gerichtet war, verweist die Aufnahme im aktuellen Gebrauch auf die Individualität einer herausragenden Persönlichkeit der tansanischen Geschichte. Diese Umdeutung ist im politischen und gesellschaftlichen Wandel zu verorten, der mit der Unabhängigkeit Tansanias in den 1960er Jahren einherging. In dieser Zeit entwickelte sich ein neues nationales Selbstverständnis, im Rahmen dessen sich auch eine veränderte Perspektive auf die Vergangenheit und auf historische Akteure etablierte. Die Heroisierung antikolonialer Widerstandskämpfer war dabei Teil der neuen Geschichtsschreibung. So hat sich das Interesse an Songea Mbanos Fotografie verändert: Fortan stand nicht mehr der Körper des Abgebildeten im Vordergrund, sondern Songea Mbanos Agitation gegen die deutsche Kolonialherrschaft.

Die Aneignung tausender Bilder im Rahmen des Auf- und Ausbaus der Sammlung im tansanischen Nationalmuseum bestätigt, dass die Verschiebung der Deutungshoheit über die Geschichte nicht nur auf einer intellektuellen Ebene zu beobachten ist, sondern auch am Umgang mit dem materiellen Erbe aus der Kolonialzeit. In den musealen Praktiken sind die Aneignung und die Umdeutung der Fotografie Songea Mbanos Schritt für Schritt nachvollziehbar: von der Auswahl der Aufnahme, dem Abfotografieren aus dem Bildatlas, der Herstellung des Negativs und dem Einfügen in den Ordner mit historischen Porträts über die Verknüpfung mit neuen Informationsquellen und das Verfassen der neuen Bildlegenden bis hin zur Präsentation des großformatigen Exponats in der *History Gallery*, in der die Fotografie von weiteren Ausstellungsobjekten zum antikolonialen Widerstand umgeben ist. Das Archiv des Museums ist dabei als eigentliche Sammel- und Verteilzentrale zu verstehen. Historische Bilder ganz unterschiedlicher Provenienz wurden im

Katalog medial zusammengeführt, in neue Ordnungsstrukturen eingefügt und durch Ausstellungen und Publikationen verbreitet. Die Fotografie zeigt sich hierbei als zentrale Reproduktionstechnik des Musealisierungsprozesses, das Abfotografieren als intensiv praktizierte Aneignungsstrategie, mit der sich historische Bilder zusammenführen und nutzbar machen lassen.

Die Fotografien, die Friedrich Fülleborn während der militärischen Expeditionen im ausgehenden 19. Jahrhundert machte, entstanden in einem von Gewalt und Zwang geprägten Kontext; ihrer Erstpublikation als Arbeitsobjekte der physischen Anthropologie liegen rassistische Vorstellungen und Absichten zugrunde – so lässt sich hier die Frage nach einem würdevollen und angemessenen Umgang mit diesen Aufnahmen wiederholen. Dürfen Fotografien gezeigt werden, deren Entstehung so problematische Motive anhaften?[474] Wie können sie ausgestellt, in Publikationen veröffentlicht oder in Online-Datenbanken verfügbar gemacht werden, ohne dass dabei Machtstrukturen und Stereotype reproduziert werden und die Würde der Abgebildeten erneut verletzt wird? Auswege, so haben verschiedene Museumskuratoren und Wissenschaftlerinnen in den letzten Jahren vorgeschlagen, sind die Rückführung der Fotografien zu den Nachfahren der Abgebildeten und den Orten, an denen sie entstanden, die Umdeutung der Bestände und ihre Präsentation in neu angeordneter Form.[475] Genau dies ist mit Songea Mbanos Fotografie bereits vor Jahrzehnten passiert: Entstanden in Gefangenschaft während der kolonialen Besetzung und publiziert in einer anthropologischen Studie, die die Abgebildeten auf »physisch-anthropologisches Material« reduzierte, wurde die Aufnahme nach der Unabhängigkeit Tansanias mit einer neuen Bedeutung überschrieben. Getrennt von der historisch-medialen Konstellation, in die die Aufnahme zu Beginn des 20. Jahrhunderts eingebunden war, ist sie nicht mehr als ›Typenfotografie‹ erkennbar.

In den heutigen Verwendungen als ›Heldenporträt‹ erinnert nichts an die prekären Umstände ihrer Entstehung oder an ihre Gebrauchsweise im anthropologischen Atlas. Das Porträt zirkuliert weiter, wird immer wieder neu abfotografiert, gescannt und kopiert, verlinkt und geteilt. Mit der anhalten-

---

474 Andrew Bank stellt diese Frage im Zusammenhang mit den Porträtfotografien, die Gustav Fritsch in Südafrika aufgenommen und 1872 in *Die Eingeborenen Süd-Afrika's ethnographisch und anatomisch beschrieben* veröffentlicht hat. Bank: Introduction. The Life and Photographic Career of Gustav Theodor Fritsch, 1838–1927, S. 16–17. Vgl. hierzu auch das Kapitel »Fotografie in Afrika«, S. 21.

475 U. a. ebd.; Lange: Prekäre Situationen, S. 56–57; Newbury: Curating the Post-apartheid Archive, S. 157–175; Kuba: Portraits of Distant Worlds, S. 109–131.

den Wiederholung hat das fotografische Bild inzwischen den Status einer Ikone erreicht. Die Frage nach dem angemessenen Umgang wurde insofern beantwortet, als dass Tansanierinnen und Tansanier sich dieser Aufnahme bemächtigt und eigenständig über ihre Verwendung entschieden haben, indem sie sie in eine neue Geschichtserzählung einflechten. Viele Fotografien aus der Kolonialliteratur sind in ähnlicher Weise zu antikolonialen Bildern geworden. Im Falle der Aufnahme von Songea Mbano steht die neue Umgangsweise der Intention des Fotografen sogar diametral entgegen. Die tiefgreifende Umdeutung, die sich in der Verwendungsgeschichte der Aufnahme zeigt, verweist schließlich nicht nur auf die Aneignung historischer Bilder, sondern auch auf die Neuinterpretation der tansanischen Geschichte, an der sie zugleich mitwirkt.

2. Fotogeschichte: Die Fotografie der Majimaji-Kriegsgefangenen aus Songea

In der südtansanischen Region Ruvuma bilden die Ereignisse des 27. Februar 1906 das erinnerungspolitische Zentrum des öffentlichen Gedenkens an den Majimaji-Krieg: ›An jenem Tag sind in Songea 67 Helden des Majimaji-Kriegs durch die Deutschen gehenkt worden‹ – wie im ersten Abschnitt einer Publikation der Regionalverwaltung zu lesen ist, die die Majimaji-Gedenkfeiern in Songea, dem Hauptort der Region, dokumentiert.[1] Das Kriegsgedenken setzte in Songea bald nach der Unabhängigkeit Tansanias ein und etablierte sich mit der Einrichtung des *Maji Maji Memorial Museum* 1980 und der Ausweitung öffentlicher Erinnerungspraktiken in den Folgejahren zunehmend. Der starke Bezug zu den Massenhinrichtungen der

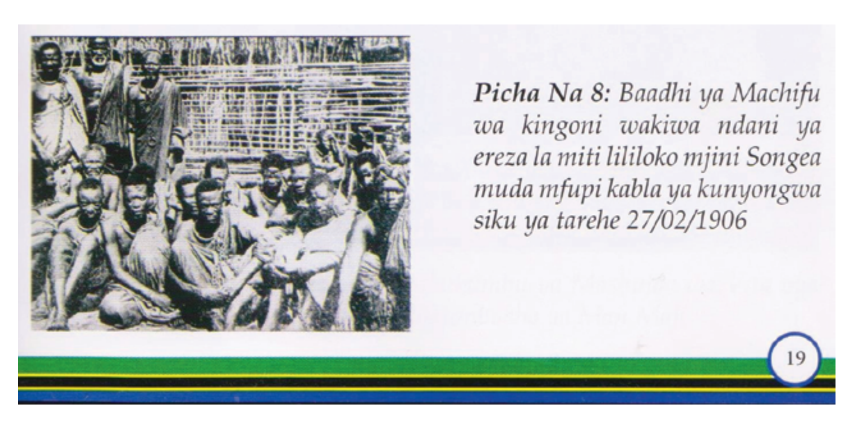


Abb. 18: Fotografie der Majimaji-Kriegsgefangenen, reproduziert in der Gedenkbroschüre.

1 Mkoa wa Ruvuma, Wizara ya Maliasili na Utalii (Hg.): Maadhimisho ya Kumbukizi ya Vita vya Maji Maji, S. 7.

Ngoni-Elite zeigt sich in vielerlei Hinsicht, etwa im Standort der Museumsanlage bei den beiden Gräbern der Gehenkten, in dem nahegelegenen Obelisken am Ort der Hinrichtungen oder auch daran, dass der Höhepunkt der mehrtägigen Gedenkfeiern am 27. Februar stattfindet, dem Tag, als die erste von insgesamt drei Massenhinrichtungen in Songea durchgeführt wurde. Mit diesen Hinrichtungen untrennbar verbunden ist eine Fotografie, um die es in dieser zweiten Fotogeschichte geht.

Auf der Fotografie sind 20 mit Eisenringen um den Hals aneinandergekettete Männer zu sehen. Die meisten der Abgebildeten schauen direkt in die Kamera. Es handelt sich mehrheitlich um militärische und politische Anführer der Ngoni-Gesellschaft: *Nkosi* Mputa Gama sitzt am rechten Bildrand, der dritte Mann von links in der vorderen Reihe ist *Nduna* Zimanimoto Gama, und *Nduna* Mpambalioto Soko steht in der Mitte der hintersten Reihe. Rechts neben ihm ist *Nduna* Songea Mbano zu sehen, dessen Porträt im Zentrum der ersten Fotogeschichte steht, der in dieser jedoch keine gesonderte Rolle spielt.

Die hier abgebildete Aufnahme ist der zitierten Broschüre entnommen.[2] Innerhalb der Dokumentation zur 100-Jahr-Gedenkfeier zum Majimaji-Krieg wird sie eingerahmt von weiteren Fotografien sowie schriftlichen Ausführungen, die den Besuch des damaligen tansanischen Präsidenten Jakaya Kikwete im Majimaji-Museum, die Vorträge zum Krieg sowie die Feierlichkeiten festhalten. Diese zentrale Aufnahme ist im unteren Teil der Seite 19 reproduziert, an einer Seite gerahmt durch die Farben der tansanischen Flagge, die den Abschluss aller Seiten der Broschüre bilden. Rechts steht die Beschriftung, die übersetzt bedeutet: ›Einige der Ngoni-Führer, die sich im Innern des hölzernen Gefängnisses der Stadt Songea befinden, kurz bevor sie am Tag des 27. Februar 1906 gehenkt wurden.‹ Diese Fotografie ist in zahlreiche Medien der Geschichtsvermittlung und der Erinnerung an den Krieg eingebunden. Ihre Bedeutung variiert dabei mit den unterschiedlichen Auslegungen des Majimaji-Kriegs, die in Tansania nach wie vor existieren. Die verschiedenen Verwendungen stimmen allerdings in Bezug auf die Identität der Abgebildeten, den Ort und den Zeitpunkt der Aufnahme überein: Zu sehen sind mächtige Führungspersönlichkeiten der Ngoni-Gesellschaft vor ihrer Hinrichtung am 27. Februar 1906 in Songea. Die Fotografie bleibt stets verbunden mit den Kriegsereignissen in der Ruvuma-Region.

2 Ebd., S. 19. Bildlegende: »Baadhi ya Machifu wa kingoni wakiwa ndani ya ereza la miti lililoko mjini Songea muda mfupi kabla ya kunyongwa siku ya tarehe 27/02/1906.«

Der Majimaji-Krieg und insbesondere seine Ursachen sind seit seinem Beginn intensiv und kontrovers diskutiert worden, sowohl innerhalb der Bevölkerung in den Kriegsgebieten als auch in der Geschichtsforschung und auf (kolonial-)staatlicher Ebene. In den Interpretationen, die während der deutschen und britischen Kolonialzeit sowie im unabhängigen Tansania dominierten, sind mehrere Verschiebungen und Wendungen auszumachen, wobei »all the permutations of the history of the Maji Maji war, from German times onward, have had the goal of legitimating policies and the very existence of the colonial and postcolonial states«, wie Thaddeus Sunseri 2000 in einem Aufsatz feststellte.[3] Die Kritik gilt also auch der tansanischen Geschichtsforschung der 1960er und 1970er Jahre, die im Dienst der Nationalstaatsbildung stand und dabei historische Ereignisse und Erzählungen, die nicht ins nationale Heldennarrativ passten, heruntergespielt oder ignoriert habe.[4] Mit diesem Vorwurf schließt Sunseri sich einer Reihe Historikerinnen und Historiker an, die seit Mitte der 1990er Jahre die Darstellung des Kriegs als protonationalistischen, die afrikanischen Gesellschaften einigenden Freiheitskampf hinterfragen und den Krieg neu untersuchen. Marcia Wright hatte die Majimaji-Forschung, die nach Erscheinen der prägenden Werke der nationalistischen Historiografie kaum mehr Interesse gefunden hatte, 1995 neu belebt.[5] Es folgten regional ausgerichtete Studien, die die zeitliche und geografische Ausbreitung neu fassen und die Kriegsgründe als vielschichtig und komplex herausarbeiten.[6] 2010 erlebte die neue Beschäftigung mit dem Krieg im Sammelband *Maji Maji. Lifting the Fog of War* einen Höhepunkt.[7] James Giblin und Jamie Monson, die den Band herausgaben, hatten den Anspruch, Dimensionen dieses Kriegs in den Blick zu nehmen, die die Historiker der 1960er und 1970er Jahre im Kontext der vorrangigen postkolonialen Staatsbildung ausließen.[8] Neben der Einbeziehung von historischen Ereignissen, die bislang außerhalb der offiziellen Kriegsdauer und -gebiete lagen, und der Frage nach ethnischen Gesellschaften als kollektive Akteure fokussieren die Beiträge besonders auf Individuen und Gruppen, »who stood outside male leadership« und die in der bisherigen Geschichts-

3 Sunseri: Statist Narratives and Maji Maji Ellipses, S. 568.
4 Ebd., S. 567–568, 575–581.
5 Vgl. Wright: Maji Maji Prophecy and Historiography.
6 Vgl. u. a. Sunseri: Famine and Wild Pigs; Monson: Relocating Maji Maji; Becker: Traders, ›Big Men‹ and Prophets; Schmidt: (Re-)Negotiating Marginality.
7 Giblin/Monson (Hg.): Maji Maji. Lifting the Fog of War.
8 Vgl. Giblin/Monson: Introduction. Maji Maji. Lifting the Fog of War, S. 4, 13–15.

schreibung nicht auftauchten. Hierzu gehören »women, the majority of men who lacked political power, so called ›loyalists‹ such as Christians, *askari* in the German military and their *rugaruga* auxiliaries, and the many uncommitted villagers who knew only terror and victimization during the war«.[9] So ist das nationalistische Einigungsnarrativ inzwischen einem differenzierten Bild des Majimaji-Kriegs gewichen – zumindest in der Geschichtsforschung.

Angesichts der Verschiebung in der Majimaji-Forschung hin zu sozial- und kulturgeschichtlichen Ansätzen und des *visual turn*, der auch die Afrikanische Geschichte längst erreicht hat, erstaunt es, dass Fotografien in den neuen Arbeiten zum Krieg nur sehr wenig Beachtung finden: Nur selten werden sie als Quellen genutzt, noch seltener sind sie die eigentlichen Forschungsgegenstände.[10] Hunderte, vielleicht sogar tausende von Majimaji-Fotografien entstanden während der Zeit des Kriegs von 1905 bis 1907 im südlichen Teil der damaligen Kolonie Deutsch-Ostafrika. Als Majimaji-Fotografien werden in diesem Buch darüber hinaus auch alle weiteren Aufnahmen bezeichnet, die heute in der Vermittlung und im Gedenken an den Krieg genutzt werden, also auch Fotografien, die zwar nicht aus der Kriegszeit stammen, aber zu dieser in Bezug gesetzt werden.[11] Im öffentlichen Raum zirkuliert heute rund ein Dutzend dieser Majimaji-Fotografien. Es gibt jedoch keine Aufnahme, die in Tansania und vor allem in der Ruvuma-Region so zentral an den Krieg erinnert wie jene der Kriegsgefangenen von Songea, deren aktuelle Verwendungsspielarten den Ausgangspunkt dieser Fotogeschichte bilden.

Anders als in der ersten Fotogeschichte stehen in dieser zweiten nicht die praxeologischen Schritte im Prozess der Aneignung, Umdeutung und Zirkulation im Fokus, sondern sechs verschiedene Gebrauchsweisen in Gegenwart und Vergangenheit, in die die Kriegsgefangenen-Fotografie eingebunden ist. So können unterschiedliche, einander teils widersprechende Interpretationen des Majimaji-Kriegs bzw. der Ereignisse in Songea sichtbar gemacht werden.

9 Ebd., S. 14.

10 Eine Ausnahme bildet hierbei der Aufsatz »Look at Majimaji! A Plea for Historical Photographs in Tanzania«, der aus einer Zusammenarbeit mit Nancy Rushohora hervorging und in ihren weiteren Arbeiten mehrfach aufgenommen wurde. Rushohora/Kurmann: Look at Majimaji!.

11 Dies gilt etwa für Songea Mbanos Porträt, das bereits 1897 entstand, jedoch häufig mit dem Majimaji-Krieg in Verbindung gebracht wird.



Abb. 19: Lage der Ruvuma-Region in Tansania[12]

Die Ruvuma-Region war stark und nachhaltig vom Majimaji-Krieg betroffen. Heute lebt dort kaum eine Familie, die durch den Krieg oder die anschließende Hungersnot keine Vorfahren verloren hat.[13] In Songea erinnern nicht nur ein Museum und die jährlichen Gedenkfeiern an den Krieg, sondern auch eine Fußballmannschaft und ihr Stadion, ein Hotel und eine Primarschule, die alle seinen Namen tragen. Die Fotografie der gefangenen Majimaji-Krieger spielt in den lokalen Erinnerungsformen eine zentrale Rolle. In ihrem variierenden Gebrauch – etwa durch politische Parteien oder religiöse Gemeinschaften – spiegeln sich die verschiedenen Erzählungen und Deutungen des Kriegs wider, die mehr oder weniger vom offiziellen, durch das Majimaji-Museum gepflegten Gedenken abweichen. Am Beispiel dieses fotografischen Bildes lässt sich daher ebenso zeigen, dass historische Fotografien auch von regionalen Akteursgruppen zur Vermittlung ihrer historischen Narrative immer wieder von neuem angeeignet und mit veränderter Bedeutung genutzt werden.

Fotografiert wurden die Kriegsgefangenen in Songea von dem aus der Innerschweiz stammenden Benediktiner-Missionar Johannes Häfliger, der von 1897 bis zu seinem Tod 1955 an verschiedenen Orten in der Region um Songea lebte. Involviert in den Majimaji-Krieg und betroffen von seinen Folgen,

12 Ruvuma in Tanzania, in: *Wikimedia Commons*, https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:-Ruvuma_in_Tanzania.svg#metadata [Stand: 30.8.2020]. Lizenz: CC BY-SA 3.0.

13 Rushohora: Desperate Mourning and Atrophied Representation, S. 34.

hat Häfliger schriftliche Zeugnisse hinterlassen, von denen insbesondere die Missionschronik von Kigonsera als eine der zentralen Quellen der Majimaji-Forschung gilt. Keine wissenschaftliche Beachtung haben hingegen seine Fotografien gefunden, obwohl eine Handvoll der Bilder zu den bekanntesten Aufnahmen aus der Region gehören. Häfligers fotografische Praktiken, Motive und Absichten können nur in Verbindung mit seinen missionarischen Tätigkeiten verstanden werden. Das gilt schließlich auch für die berühmte Aufnahme, die beim Zusammentreffen mit den inhaftierten politischen und militärischen Führungspersönlichkeiten in Songea im Februar 1906 entstanden ist.

Kurz nach ihrer Entstehung wurde die Aufnahme zweimal in Missionspublikationen gezeigt, eingebettet in Häfligers Erzählung von christlicher Konversion und sogenannten ›Nottaufen‹, die die verurteilten Kriegsführer kurz vor ihrem Tod erhielten. Anschließend fand sie während Jahrzehnten keine Beachtung – auch nicht während der intensiven geschichtswissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Majimaji-Krieg im Jahrzehnt nach der tansanischen Unabhängigkeit. 1987 erschien sie in einem Buch zur Geschichte der Ngoni-Gesellschaft, wiederum im Zusammenhang mit dem Krieg, diesmal aber in Verbindung mit der Eliminierung der Ngoni-Elite. Hier nun wird die Fotografie untrennbar mit dem 27. Februar 1906 und so auch mit den Massenhinrichtungen verknüpft. Diese Koppelung hat beiden, dem historischen Ereignis wie der Fotografie, zu einer Bedeutungssteigerung verholfen, nicht nur in der Ruvuma-Region. So ist aus ihrer Verwendungsgeschichte schließlich auch nachvollziehbar, inwiefern diese Fotografie dazu beigetragen hat, den 27. Februar 1906 im kollektiven Gedächtnis zu verankern.

2.1 Bildmedium in der Vermittlung historischer Narrative

In den unterschiedlichen Gebrauchsmodi bleibt die Fotografie der Kriegsgefangenen zwar immer mit demselben historischen Ereignis verknüpft, doch dieses wird aus jeweils verschiedenen Perspektiven erinnert und erzählt, sodass auch die Bedeutung des Bildes variiert. Erinnern ist dabei mit Aleida Assmann als rekonstruktiver Prozess zu verstehen: »[E]s geht von der Gegenwart aus, und damit kommt es unweigerlich zu einer Verschiebung, Verformung, Entstellung, Umwertung, Erneuerung des Erinnerten zum Zeitpunkt seiner

Rückführung.«[14] In allen Gebrauchsweisen ist die Aufnahme ein wirkmächtiges Medium, das mit den Erinnerungen interagiert[15] und mit dessen Hilfe Narrative konstruiert und vermittelt werden. Bevor das offizielle Gedenken in Songea, die innerhalb von Gemeinschaften tradierten Erinnerungen und regionale Deutungen thematisiert werden, ist zunächst der Majimaji-Krieg in groben Zügen zu erklären – keine einfache Aufgabe, sind doch die Ursachen, die Motive zur Partizipation, die zeitliche und geografische Ausdehnung sowie die Rolle des *maji* für den Krieg in der Geschichtsforschung unterschiedlich beurteilt worden, wie in dieser Fotogeschichte weiter vertieft wird.[16] Die hier wiedergegebene kurze Darstellung entspricht jener, wie sie an tansanischen Universitäten gelehrt wird. Sie ist der 2017 erschienenen *A New History of Tanzania* entnommen, die als Geschichtsbuch für Studierende konzipiert ist und eine »readily accessible and concise history of the country« vermitteln will.[17]

Die größte Herausforderung für die Kolonialherrschaft in Ostafrika ereignete sich im südlichen Deutsch-Ostafrika und begann 1905. Die Majimaji-Rebellion war anders als die vorhergehenden Widerstandskriege. Sie vereinte Menschen aus der ganzen Region in einer einzigen Bewegung gegen die Deutschen. Schon früher hatte Mkwawa, als er die Notwendigkeit erkannte, über die Grenzen der Gemeinschaften oder Staaten hinaus zu expandieren, Isike und Chabruma zu Allianzen aufgefordert, aber ohne Erfolg. 1905 war die Kolonialherrschaft schon seit einer Weile ausgeübt worden und die Bedeutung der verlorenen Souveränität wurde deutlich. Religiöse Ideen wurden genutzt, um ethnische Barrieren zu

14 Assmann: Erinnerungsräume, S. 29. Assmann stellt den »Prozess des Erinnerns« dem »Verfahren des Speicherns« gegenüber, durch das das Eingelagerte jederzeit identisch zurückgeholt werden kann. Während der Akt des Speicherns »gegen die Zeit und das Vergessen [geschieht], deren Wirkungen mit Hilfe bestimmter Techniken außer Kraft gesetzt werden«, geschieht der Akt des Erinnerns »in der Zeit, die aktiv an dem Prozess mitwirkt«. Ebd., S. 29–30.

15 Vgl. ebd., S. 20. Assmann schreibt hierzu des Weiteren, dass sowohl das kulturelle als auch das kommunikative Gedächtnis mithilfe externer Speichermedien und kultureller Praktiken organisiert werden. Das Gedächtnis »setzt sich nicht einfach fort, es muss immer neu ausgehandelt, etabliert, vermittelt und angeeignet werden«. Ebd., S. 19.

16 Zur historiografischen Entwicklung der Majimaji-Forschung vgl. u. a. Giblin/Monson: Introduction. Maji Maji. Lifting the Fog of War; Sunseri: Statist Narratives and Maji Maji Ellipses.

17 Kimambo/Maddox/Nyanto: A New History of Tanzania, Vorwort und S. 1. »The Maji Maji Uprising« ist in diesem Buch auf S. 129–130 beschrieben und bildet den letzten Teil des Kapitels »Colonial Conquest and African Resistance«. Hier in einer deutschen Übersetzung von der Autorin.

überwinden. Die Kombination von Zwangsarbeit, der Erhebung von Steuern, Schikanen und harten Arbeitsbedingungen schuf die Voraussetzungen für den Krieg. Der unmittelbare Auslöser war die Einführung eines kolonialen Baumwollplans auf kommunaler Ebene. Die Menschen sollten jährlich 28 Tage für diesen Plan arbeiten, ohne aber am Gewinn beteiligt zu sein. Ihnen wurden so geringe Löhne bezahlt, dass manche diese ganz ablehnten. Diese afrikanische Antwort richtete sich nicht gegen die Baumwolle als solche; sie war eine Reaktion gegen diesen Plan, der ihre Arbeitskraft ausbeutete und ihre eigene Wirtschaft bedrohte. Sie mussten ihre eigenen Höfe verlassen, um in den kommunalen Projekten zu arbeiten. Um die Gesellschaften der südlichen Regionen im Widerstand gegen die Deutschen zu vereinen, nutzte der Führer der Bewegung, der Prophet Kinjikitile Ngwale, in der südlichen Region verbreitete religiöse Überzeugungen. Er propagierte die Einheit und Freiheit aller Afrikaner als grundlegendes Prinzip, sie sollten sich vereinen und gegen die Kolonialherrschaft in einen Krieg ziehen, der von Gott angeordnet und von den Ahnen, die ins Leben zurückkehrten, unterstützt werde. Um der Einheit der Afrikaner Ausdruck zu verleihen, baute Kinjikitile Ngwale einen großen Schrein, den er ›House of God‹ nannte, und bereitete medizinisches Wasser – ›maji‹ – zu, das, wie er sagte, seine Anhänger, die es tranken, immun gegen die europäischen Gewehrkugeln mache.

Die Bewegung, die von Juli 1905 bis August 1907 dauerte, breitete sich auf ein Gebiet von 10.000 Quadratmeilen im südlichen Drittel von Deutsch-Ostafrika aus. Die ersten Kriegsopfer waren der Initiator und seine Helfer, die am 4. August 1905 von den Deutschen gehenkt wurden. Sein Bruder hob seinen Mantel auf und übernahm den Titel ›Nyangumi‹, eine der drei Gottheiten in der Region, und führte die Bewirtschaftung des ›maji‹ fort. Aber das ›maji‹ war wirkungslos; Gewehrkugeln verwandelten sich nicht in Wasser, die Ahnen kehrten nicht wie versprochen zurück, und die Bewegung wurde von den Deutschen brutal niedergeschlagen. Majimaji war die erste groß angelegte Bewegung in Ostafrika. Laut John Iliffe (1979) war sie der letzte Versuch der alten Gesellschaften Tanganyikas, die koloniale Ordnung mit Gewalt zu zerstören. Sie war tatsächlich eine Bewegung der Bauern gegen die koloniale Ausbeutung. Es erforderte aufseiten der deutschen Kolonialregierung große Anstrengungen, ihn niederzuschlagen; zugleich sahen sich die Deutschen gezwungen, den kommunalen Baumwollplan fallenzulassen. Es kam zudem zu weiteren Reformen in den kolonialen Strukturen, vor allem bezüglich der Rekrutierung und des Einsatzes von Arbeitskräften, die darauf ausgelegt waren, den Kolonialismus für Afrikaner akzeptabler zu machen.

Der Kriegsverlauf in der heutigen Ruvuma-Region und die historischen Ereignisse, die dort im Zentrum des Kriegsgedenkens stehen, nehmen in den Schulbüchern und Überblicksdarstellungen zur tansanischen Geschichte – wenn überhaupt – keinen gesonderten Platz ein. Fokussiert auf Songea Mbanos Rolle wurde die Beteiligung der beiden Ngoni-Königreiche in der ersten Fotogeschichte bereits thematisiert.[18] Mit Blick auf die divergierenden Majimaji-Erinnerungen bleibt an dieser Stelle hinzuzufügen, dass es auch in der Ruvuma-Region Gruppen und ganze Gesellschaften gab, die sich nicht oder nur unfreiwillig am Krieg beteiligten. Für einige Angehörige der als Matengo bezeichneten Bevölkerungsgruppen etwa oder der Yao- und der Nyasa-Gesellschaft, die lange Zeit von den Ngoni dominiert worden waren, stellte das koloniale Regime in mancherlei Hinsicht eine Verbesserung dar, eine These, die Patrick Redmond bereits 1975 vertrat und die in neueren Forschungsarbeiten wieder aufgenommen wird.[19] In der Majimaji-Forschung der 1960er und 1970er Jahre wurden abweichende Haltungen zwar konstatiert, aber als Anomalie dargestellt oder in den Analysen ignoriert, sodass sie die Interpretation des geeinten Widerstands nicht infrage stellten.

Ausgespart blieben in der ersten Fotogeschichte die Ereignisse, die sich zu Beginn des Jahres 1906 zutrugen. Sie bilden nicht nur den Kontext, in dem die hier diskutierte Fotografie entstand, sondern auch den Ausgangspunkt für das regionale Gedenken an den Majimaji-Krieg:[20] Ende November 1905, mit der Verstärkung der deutschen Truppen in Ungoni, zeichnete sich die Niederlage der Majimaji-Krieger zunehmend ab. Unter dem Kommando des Majors Kurt Johannes wurde der Widerstand mit militärischer Gewalt und unter Anwendung einer »Strategie der verbrannten Erde« schonungslos niedergeschlagen: Die Zerstörung und Konfiszierung von Nahrungsmitteln, das Niederbrennen von Dörfern und Feldern sowie die Gewalt, die auch gegen die Zivilbevölkerung ausgeübt wurde, zeigten bald Wirkung. Kurz vor Jahresende kapitulierten die ersten militärischen Anführer des Njelu-Reichs, des südlichen der beiden Ngoni-Königreiche. Im Februar 1906 war der Großteil der Majimaji-Krieger in Gefangenschaft oder bereits getötet worden. Im Gefängnis von Songea befanden sich auch rund 100 Ngoni-Führer, darunter *Nkosi* Mputa Gama und Songea Mbano. An drei Tagen, dem 27. Februar, dem 20. März und dem 12. April, wurden 67 von ihnen

18 Vgl. hierzu das Kapitel »Songea Mbano – ›the most powerful *nduna* in Njelu‹«, S. 65.

19 Vgl. Redmond: Maji Maji in Ungoni, S. 416, 420–421.

20 Vgl. Schmidt: »Deadly Silence Predominates in this District«; Mapunda/Mpangara: The Maji Maji War in Ungoni; Redmond: The Politics of Power, S. 118–136.

schließlich in aller Öffentlichkeit hingerichtet. Das öffentliche Henken von Majimaji-Anführern und Männern, die als solche verdächtigt wurden, war im gesamten Kriegsgebiet weit verbreitet und diente der Abschreckung.[21] Berichte von Zeitzeuginnen und Zeitzeugen und deutschen Militärs aus verschiedenen Regionen beschreiben diese Szenen gleichermaßen als lange vorbereitete, groß inszenierte und teilweise mit feierlichen Paraden verbundene Anlässe, die in den umliegenden Dörfern vorher angekündigt wurden.[22] Bei den drei Hinrichtungen in Songea töteten die deutschen Truppen fast die gesamte politische und militärische Elite der Ngoni.[23] Heute bilden sie das zentrale historische Ereignis in der regionalen Erinnerungskultur, um die es im Folgenden geht.

Das offizielle Gedenken in Songea

Das Datum der ersten dieser drei Massenhinrichtungen, der 27. Februar 1906, ist Bezugspunkt des Gedenkens in Songea, das wenige Jahre nach der Unabhängigkeit Tansanias einsetzte: Die regionale Verwaltung initiierte den Bau eines Monuments in Songea, an jener Stelle, wo die gehenkten Krieger und ihre Anführer begraben liegen,[24] und die Ältestenräte der Ngoni-Gesellschaft zelebrierten jährlich den Todestag ihrer Vorfahren.[25] Im Laufe der Jahre und insbesondere, als sich der Tag der Hinrichtungen zum 100. Mal jährte, entwickelten sich die Gedenkfeiern zu einem Kultur-Festival.[26] Seit 2010 werden die Festivitäten vom Majimaji-Gedenkkomitee koordiniert, das inzwischen unter der Leitung des nationalen Ministeriums für Ressourcen und Tourismus steht. Songea wird seither als »historische und heroische Stadt« gefeiert.[27] Das Komitee verfolgt damit die Absicht, in der ganzen Re-

21 Vgl. Becker: Von der Feldschlacht zum Guerillakrieg, S. 83.

22 Transkriptionen von Interviews und schriftliche Berichte finden sich u. a. in: Gwassa: The Outbreak and Development of the Maji Maji, S. 203–205; EAC, Maji Maji Research Project 1968 – Collected Papers; Mapunda/Mpangara: The Maji Maji War in Ungoni, S. 26–27; Paasche: Im Morgenlicht, S. 123–124.

23 Vgl. Schmidt: »Deadly Silence Predominates in this District«, S. 206; Iliffe: A Modern History of Tanganyika, S. 200.

24 Vgl. Gwassa: The German Intervention and African Resistance in Tanzania, S. 118.

25 Vgl. Mkoa wa Ruvuma (Hg.): Maadhimisho ya Kumbukizi ya Vita vya Maji Maji, S. 7, 10.

26 Gespräch mit Philip C. M. Maligisu, Dar es Salaam, 19.6.2015.

27 Mkoa wa Ruvuma (Hg.): Maadhimisho ya Kumbukizi ya Vita vya Maji Maji, S. 59–60.

gion den Geschichts- und Kulturtourismus zu fördern. Drei Tage lang präsentieren Tansanierinnen und Tansanier aus verschiedenen Teilen im Süden des Landes Tänze und Musik, erzählen mündlich überlieferte Geschichten und verkaufen Kunsthandwerk.[28] In der Nacht auf den 27. Februar werden rituelle Praktiken zum Totengedenken ausgeübt, die einem exklusiven Kreis von Mitgliedern der Ältestenräte und dem Majimaji-Gedenkkomitee vorbehalten bleiben. Öffentlich sind hingegen die touristischen Führungen, die die Gäste aus dem In- und Ausland zu den Kriegsschauplätzen bringen, sowie die wissenschaftlichen Workshops zur Präsentation der neuesten Resultate aus der Majimaji-Forschung. Den Höhepunkt und Abschluss der Feierlichkeiten bildet die stets am 27. Februar stattfindende offizielle Zeremonie. Rund eintausend Zuschauerinnen und Zuschauer folgen den militärischen Paraden, den Beiträgen kultureller Vereine und den Reden der nationalen und lokalen Politikerinnen und Politiker sowie der Ehrengäste. Feierlich werden Blumen und Waffen auf die Gräber gelegt und neue Denkmäler oder Ausstellungen eingeweiht. Gedacht wird dabei auch der gefallenen Soldaten des Zweiten Weltkriegs und des Kagera-Kriegs von 1979, im Zentrum steht jedoch der Majimaji-Krieg.

Dass die Hinrichtungen vom 27. Februar 1906 das zentrale Ereignis im regionalen Kriegsgedenken sind, zeigt sich auch am Standort des *Maji Maji Memorial Museum*: Das Gebäude, 1980 von Staatspräsident Julius Nyerere eingeweiht und seit 2010 Teil des tansanischen Nationalmuseums, befindet sich unmittelbar neben der Grabstätte der Hingerichteten. In einem der beiden Gräber, zu denen ein Gedenkstein mit den Namen aller »Helden, die am 27. Februar 1906 gehenkt wurden«[29] gehört, liegen die sterblichen Überreste von 65 Anführern und Kriegern sowie einer Anführerin. Wenige Meter daneben ist Songea Mbano begraben, der zwei Tage nach den ersten Hinrichtungen den Tod am Galgen fand.[30] Die dauerhafte Kennzeichnung der Grabstätten ist eines der vorrangigen Ziele des Majimaji-Gedenkmuseums,

28 Die Ausführungen zu den Feierlichkeiten basieren auf einem Gespräch mit Balthazar Nyamusya vom 22.5.2015 in Songea sowie der genannten Dokumentation zu den Gedenkfeiern zum Majimaji-Krieg: Mkoa wa Ruvuma (Hg.): Maadhimisho ya Kumbukizi ya Vita vya Maji Maji.

29 Über den 66 Namen, die mit den politischen Funktionen der an diesem Ort Beerdigten ergänzt wurden, steht: »Mashujaa walionyongwa na Wajerumani tarehe 27.2.1906 Wakati Wa Vita ya Majimaji« (Helden, die von den Deutschen am 27.2.1906 während des Majimaji-Kriegs gehenkt wurden).

30 Zur Hinrichtung Songea Mbanos vgl. das Kapitel »Songea Mbano – ›the most powerful *nduna* in Njelu‹«, S. 65.

wie Philip Maligisu, ehemaliger Kurator, festgehalten hat.[31] Das Museum diene der Erhaltung historischer Majimaji-Objekte und mit ihnen verbundener Erinnerungen und somit der Bewahrung tansanischer Kultur im Allgemeinen und der Geschichte des Kriegs und des Widerstands gegen den Kolonialismus in Tansania im Besonderen. Museum, Gräber und Hinrichtungsstätte bilden heute einen nationalen Gedenkort und sollen die Erinnerung an den Krieg und die Geschichte der Ngoni beleben und fortführen.

Bei einer Führung durch die Anlage des Gedenkmuseums erklärte mir Balthazar Nyamusya, der als Kurator auf Maligisu folgte, dass die beiden Gräber konkrete historische Evidenz lieferten und ihnen deswegen eine zentrale Bedeutung in den Erinnerungen an den Krieg zukomme.[32] Der aus dem Norden Tansanias stammende Historiker kümmert sich seit 2011 um die Sammlung, die Ausstellung und die Besucherinnen und Besucher des Museums. Während meines Forschungsaufenthalts in Songea im Mai 2015 zeigte er mir die Außenanlage und die Innenräume des Museums und beantwortete Fragen zum Kriegsgedenken sowie zur Verwendung von Fotografien in den Ausstellungen. Bei den Erklärungen zu den Gräbern präzisierte Nyamusya, dass nicht alle Gefangenen, die in den vorangegangenen Wochen von den deutschen Kolonialtruppen ins Gefängnis von Songea gebracht worden waren, am 27. Februar hingerichtet wurden; etwas später hätten zwei weitere Massentötungen stattgefunden. Da die Kolonialverwaltung die Hinrichtungen im Voraus angekündigt und die Bewohnerinnen und Bewohner der umliegenden Dörfer zusammengerufen habe, seien jeweils große Menschenmengen Zeugen der zur Abschreckung inszenierten Spektakel geworden. Die Hinrichtungen seien bis heute nicht vergessen und der 27. Februar 1906 zum Gedenktag geworden, obwohl der Krieg noch bis in den August 1907 angedauert und schließlich in einem Desaster geendet habe.

In einem kleinen Park, rund fünf Gehminuten vom Museum entfernt, verweist ein Denkmal auf jenen Ort, an dem diese öffentlichen Hinrichtungen stattfanden. In *Songea Club*, wie dieser Schauplatz heute genannt wird, steht seit 2011 der ›Majimaji-Heldenobelisk‹. An zwei der drei Seiten dieses Denkmals sind Tafeln angebracht, auf denen wiederum die Namen der Hingerichteten eingraviert sind. An der dritten Seite befindet sich ein Leerraum, in den in absehbarer Zeit eine Fotografie eingefügt werden soll. Maligisu,

31 Vgl. Maligisu: Einige Gedanken über die Darstellung von Kolonialismus und antikolonialem Widerstand, S. 296–298.

32 Führung durch das Majimaji-Gedenkmuseum mit Balthazar Nyamusya (Kurator des *Maji Maji Memorial Museum*), Songea, 22.5.2015.

der als ehemaliger Museumsverantwortlicher den Obelisken entworfen hat, führte in einem Gespräch im Juni 2015 aus, es sei vorgesehen, eine Fotografie, die vier am Galgen hängende Männer zeigt, in die freie Stelle einzufügen, »so that one can see it and feel what happened there«.[33]



Abb. 20: Majimaji-Gedenkobelisk. Schon vor der Errichtung des Denkmals 2011 wurde in Songea Club *der Hinrichtungen vom 27. Februar 1906 gedacht.*

Die Steinbänke, die den runden Platz mit dem Obelisken begrenzen, würden zum Nachdenken und Gedenken einladen, erklärte Nyamusya.[34] Über der dreieckigen Säule ragt eine in Stein gemeißelte Flamme, umgeben von einem Schild, einem Speer und einer Axt – Waffen, wie sie die Majimaji-Krieger verwendet hatten. Unmittelbar daneben befindet sich ein Galgen: Zwei hölzerne Pfosten und ein quer darübergelegter Balken bilden das Gerüst, an dem vier Stricke baumeln. Das nachgestellte Tötungsinstrument symbolisiert die inzwischen nicht mehr vorhandenen Bäume, an denen die Majimaji-Krieger vor mehr als hundert Jahren gehenkt worden waren.[35] Das

33 Gespräch mit Philip C. M. Maligisu, Dar es Salaam, 19.6.2015.

34 Gespräch mit Balthazar Nyamusya, Songea, 22.5.2015.

35 Führung durch das Majimaji-Gedenkmuseum mit Balthazar Nyamusya, Songea, 22.5.2015. An zahlreichen Orten Tansanias erinnern bis heute große Bäume – meist Mango-Bäume, die *Mwembe-Kinyonga* genannt werden – an die Hinrichtungen während der deutschen Kolonialzeit.

›Helden-Monument‹ dient auch als Touristenattraktion, wie es auf der Webseite des Museums heißt. Der Majimaji-Krieg sei »an honorable undertaking [that] deserves a dignified commemoration by anyone who cares for human dignity, respect and equality«.[36]

In der dauerhaft eingerichteten Ausstellung des Gedenkmuseums werden die Hinrichtungen durch eine Fotografie repräsentiert, auf der laut Bildlegende die ›Helden des Kriegs kurz vor ihrer Hinrichtung am 27. Februar 1906‹ abgebildet sind. Die in Glas gerahmte, großformatige Fotografie hängt unübersehbar und umgeben von vier weiteren Schwarz-Weiß-Aufnahmen an einer der türkisfarbenen Ausstellungswände des Museums. Auf gelbem, laminiertem Karton ist unterhalb der Fotografie die zweisprachige Bildlegende angebracht. Anders als im tansanischen Nationalmuseum, in dem diese Fotografie ebenfalls ausgestellt ist, fehlen hier die Namen der Abgebildeten und auch die handschriftliche Nummerierung, die auf den Körpern einiger Männer erkennbar ist, bleibt ohne Legende. Stattdessen werden die Hintergründe der Fotografie mündlich erklärt, während einer Führung, die fester Bestandteil eines Museumsbesuchs ist.

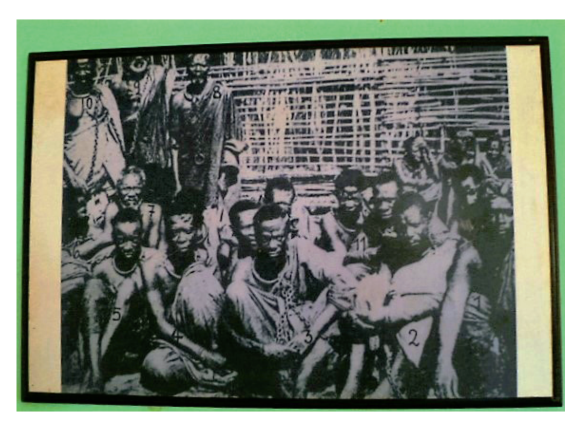


Abb. 21: Die identische handschriftliche Kennzeichnung der Abgebildeten verweist darauf, dass die im Majimaji-Gedenkmuseum ausgestellte Fotografie und diejenige im tansanischen Nationalmuseum in Dar es Salaam von derselben Vorlage stammen oder dass eine der beiden eine Reproduktion der anderen ist.[37]

36 National Maji Maji Memorial Museum, The Hanging place of Ngoni Heroes, https://izi.travel/en/3595-national-maji-maji-memorial-museum/en#9582-the-hanging-place-of-ngoni-heroes/en [Stand: 8.7.2020].

37 Fotografischer Abzug, ca. 30,5 x 45 cm, ausgestellt im *Maji Maji Memorial Museum,* Songea, gesehen am 22.5.2015. Bildlegende: »Mashujaa wa Vita vya Maji Maji muda

Auf der Fotografie seien gefangene Majimaji-Krieger zu sehen, die Kulisse bilde eine aus Ästen geflochtene Wand, die das Gefängnis nach außen abschließe, erklärte Nyamusya, als die Führung im Innern des Museums weiterging.[38] Diese Wände seien nicht sehr stabil gewesen. Um die Gefangenen von der Flucht abzuhalten, hätten die Deutschen sie daher mit schweren Ketten um die Hände, Beine und den Hals aneinandergebunden. Nyamusya präzisierte, dass es sich bei den Fotografierten um mächtige Männer der Ngoni-Gesellschaft handle, und zählte sie der Reihe nach namentlich auf. Die Aufnahme sei kurz vor ihrer Hinrichtung im Gefängnis von Songea entstanden. Er sieht in den Männern furchtlose Krieger, in deren offenen Augen keine Angst erkennbar sei. Sie erinnerten ihn daran, niemals aufzugeben, tapfer und mutig zu sein, welchen Schwierigkeiten man auch immer gegenüberstehe. Die Männer seien zu allem bereit gewesen, denn sie hätten gewusst, dass sie für ihre Emanzipation und Freiheit kämpften, sie seien für ihr Land und ihre Nation eingetreten. Einige seien seit längerem inhaftiert gewesen und hätten ihr Schicksal bloß erahnen und abwarten können. Das sei *sein* Blick auf die Aufnahme, betonte Nyamusya, aus einer anderen Perspektive würde das Bild vielleicht etwas anderes aussagen, denn Fotografien könnten unterschiedlich interpretiert werden. Nyamusyas Interpretation entspricht jedoch einer gängigen Auffassung, und auch ohne den musealen Kontext und die Bildlegende bringen viele Tansanierinnen und Tansanier die Aufnahme mit dem Majimaji-Krieg in Verbindung.

Thema der Dauerausstellung ist die Geschichte des tansanischen Widerstands gegen den Kolonialismus. Auf einer die Ausstellung einleitenden Texttafel wird der Majimaji-Krieg als wichtiges Symbol des Kampfes gegen die Fremdherrschaft beschrieben; er sei Ausdruck der Forderungen der Vorfahren nach Selbstbestimmung, Würde, Respekt und Gleichheit. In der Ausstellung werden Waffen, Ethnografica, Karten und gemalte Bilder gezeigt. Diese stammen nicht alle aus der Zeit des Kriegs, einige der Objekte entstanden im Rahmen der Gedenkfeiern. Die Sammlung gibt also auch Aufschluss über bestimmte Geschichtspraktiken. Bei der überwiegenden Mehrheit der Objekte handelt es sich jedoch um Fotografien. Das liege zum einen daran, dass Fotografien im Gegensatz zu anderen materiellen Gegenständen aus dem Krieg einfach verfügbar seien und vergrößert ausgestellt werden

mfupi kabla ya kunyongwa siku ya tarehe 27–02–1906. ** Maji Maji War warriors shortly before they were hanged on 27–02–1906.«

38 Führung durch das Majimaji-Gedenkmuseum mit Balthazar Nyamusya, Songea, 22.5.2015.

könnten, begründete Nyamusya dies in einem längeren Gespräch im Anschluss an die Führung.[39] Zum anderen würden Fotografien direkter als andere Objekte ein Bild der Geschichte vermitteln, indem sie eine Verbindung zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart schaffen und so beim Erinnern helfen. Innerhalb des Museums komme den historischen Fotografien daher eine zentrale Rolle zu, im Alltag der Menschen hätten sie dagegen keinen großen Stellenwert. Die mit kurzen Bildlegenden unterlegten Fotografien dienen als Ausgangspunkt für die mündlichen Ausführungen: Die Schulklassen, Studierenden, Touristinnen und Touristen besuchen die Ausstellung stets geführt, wobei die Geschichte des Widerstands gegen den Kolonialismus anhand der Ausstellungsgegenstände erklärt wird. Nyamusya ist sich bewusst, dass in der Ausstellung in erster Linie Personen und Ereignisse erinnert werden, die materielle Zeugnisse hinterlassen haben. Er bedauert, dass das Museum beispielsweise von der Anführerin Nkomanile[40] keine Objekte oder Fotografien besitze und sie daher in der Ausstellung vernachlässigt werde. Umso wichtiger sei es, dass von den Kriegsgefangenen in Songea eine Aufnahme existiere, die die Hinrichtungen repräsentiere.

Nyamusya spricht hier die Bedeutung der Fotografie als Speichermedium an, das den bildlichen Eindruck festhält und es den späteren Betrachterinnen und Betrachtern ermöglicht, die Geschichte zu erinnern und sich ein Bild von Personen und Ereignissen zu machen, die ihnen nicht aus eigener, unmittelbarer Erfahrung bekannt sind.[41] Erinnerungen werden von Fotografien gelenkt, wobei sich aber deren Bedeutungen ständig verändern, da die Fotografien in unterschiedlichen Kontexten immer wieder neu angeeignet werden. Den Fotografien kommt dabei zugute, dass »gerade die Ungebundenheit und Unverbundenheit der Bilder, ihre Mehrdeutigkeit und Ambivalenz […] sie offen für Assoziationen, Umdeutungen und Projektionen jedweder Art im kommunikativen Gebrauch« machen, wie Gerhard Paul schreibt.[42] Dass die Legenden zu den Ausstellungsobjekten des Museums sehr kurz gehalten sind und nur von wenigen, knappen Texttafeln begleitet werden, vereinfacht dabei die vielen, sich jedoch alle auf den antikolonialen Widerstand beziehenden Deutungen der Fotografien. So werden

39 Gespräch mit Balthazar Nyamusya, Songea, 22.5.2015.
40 Zur Rolle der Anführerin Nkomanile im Majimaji-Krieg vgl. Mapunda: Reexamining the Maji Maji War in Ungoni, S. 224–228; Schmidt: »Deadly Silence Predominates in this District«, S. 197–199.
41 Paul: Das Jahrhundert der Bilder, S. 17.
42 Ebd., S. 27.

sich die mündlichen Erklärungen im Rahmen der Führungen im Majimaji-Gedenkmuseum auch weiterhin genauso verändern, wie dies die Verwendungsweise der Fotografie der Kriegsgefangenen in der Vergangenheit und der Gegenwart getan hat.

Obwohl von staatlicher Seite propagiert, blieben die Errichtung von Majimaji-Denkmälern und der Erhalt von Erinnerungspraktiken lange Zeit den regionalen Gemeinschaften der ehemaligen Kriegsgebiete überlassen.[43] Das Kriegsgedenken der Ngoni unterscheidet sich von den vielfältigen Erinnerungspraktiken anderer Gesellschaften am markantesten im Auf- und Ausbau der physischen Gedenkstätte. Mit der Übernahme des Majimaji-Museums und auch der Feierlichkeiten am 27. Februar durch staatliche Akteure hat sich die nationale Kriegskommemoration nach Songea verschoben und insgesamt eine Stärkung erfahren.[44] Zugleich hat sich das offizielle Gedenken in der Ruvuma-Region im Laufe der Jahre in das landesweit etablierte Majimaji-Narrativ eingefügt – auch wenn diese Annäherung nicht spannungsfrei bleibt, wie sich nachfolgend noch zeigen wird. Die innerhalb der nationalen Erinnerungskultur dominante Majimaji-Interpretation ist nach wie vor stark politisiert und zielt auf die Identitätsbildung,[45] indem der Krieg als ein Fundament des afrikanischen Kampfes für Unabhängigkeit und gegen den Kolonialismus zelebriert wird.[46] Unterschiedliche Gesellschaften, Ideologien und Religionen seien vereint für Freiheit, Gerechtigkeit, Menschenwürde und Respekt eingestanden, heißt es denn auch in einer Broschüre des Nationalmuseums zum 100. Jahrestag des Krieges.[47]

Außerhalb der Ruvuma-Region wurden allerdings nur wenige Elemente des Majimaji-Gedenkens aus Songea in die Erinnerungskultur aufgenommen. Eines davon ist die Fotografie der Kriegsgefangenen. Permanent ausgestellt ist die Aufnahme denn auch wie erwähnt im tansanischen Nationalmuseum in Dar es Salaam.[48] Drei weitere großformatige und gerahmte Abzüge

---

43 Vgl. Rushohora: Facts and Fictions of the Majimaji War Graves in Southern Tanzania, S. 146, 156.

44 Noch 2005 schrieb Felicitas Becker, der Majimaji-Krieg nehme in der nationalen Erinnerungskultur »eine eher marginale Rolle ein« und habe sich nicht als »Nationalmythos« durchsetzen können. Vgl. Becker: Für einige Zeit wiederbelebt, S. 174, 177.

45 Vgl. Rushohora: Desperate Mourning and Atrophied Representation, S. 39.

46 Vgl. Msemwa/Lyimo/Lucas/Nyamusya: Kumbukumbu ya Miaka 100 ya Vita vya Maji Maji, S. 1.

47 Vgl. ebd., S. 19.

48 Fotografischer Abzug, ausgestellt in der *History Gallery* des *National Museum of Tanzania*, Dar es Salaam, gesehen am 26.6.2014. Bildlegende: »Mashujaa wa vita ya Maji Maji

liegen in den mit *Colonial Resistance* beschrifteten Regalen des Museumslagers bereit, um in Sonderausstellungen gezeigt zu werden. Gelegenheit dazu bietet regelmäßig der *Heroes' Day*, an dem die Tansanierinnen und Tansanier jährlich ihrer ›nationalen Helden‹ gedenken.[49] Die Fotografie zirkuliert zudem in den sozialen Medien, auf Webseiten und in der Presse – auch außerhalb Tansanias.[50]

Regionale Kriegserinnerungen und Majimaji-Fotografien

In weiten Teilen der Bevölkerung der Ruvuma-Region und insbesondere in Songea hat sich das offizielle Gedenken etabliert. Beispielhaft hierfür sind die *Ansichten eines Nachgeborenen*, die in einem deutschsprachigen Sammelband zum Majimaji-Krieg die Perspektive der lokalen Bevölkerung vertreten. Die Ausführungen von Alfredo Fuko, 1941 in Matimira geboren, passen in das nationale Narrativ, wonach »die Maji-Maji-Bewegung mit ihren unterschiedlichen Völkern ein Vorspiel zu der Einheit und dem Frieden [war], die Tansania in der Gegenwart genießt«.[51] Es gibt allerdings auch andere, mehr oder weniger stark abweichende Erzählungen in allen Regionen des ehemaligen Kriegsgebiets. Dies liegt unter anderem daran, dass die Erfahrungen einzelner Familien und ganzer Gruppen in der Geschichtsschreibung lange Zeit – und im offiziellen Gedenken teilweise bis heute – vernachlässigt wurden, sodass sie ihre Geschichte in etablierten Darstellungen nicht wiedererkennen. Inzwischen handelt es sich hierbei nicht mehr um Erinnerungen von Zeitzeuginnen und Zeitzeugen, sondern um Erzählungen »from a gray area between individual recollection, passed on to family members, and oral traditions re-worked and re-told to conform to present-day norms«, wie die

---

** Maji Maji War Warriors«.

49 Gespräch mit Flower Manase und Sophia Maka, Dar es Salaam, 15.6.2016. Die Fotografie war u. a. ausgestellt in der Sonderausstellung des Nationalmuseums zum *Heroes' Day* 2014, Dar es Salaam, gesehen am 24.7.2014.

50 U. a. Photos of Tanzania: Machifu wa Kingoni waliokamatwa na kunyongwa hadharani na Wajerumani (Vita vya Maji Maji), Jumanne Feb 27 1906 Songea, in: *Twitter*, 11.5.2015, https://twitter.com/tanzaniaphotos/status/597715535799943169 [Stand: 23.7.2020]; Maktaba Yetu: Serikali ya Tanzania imesema …, in: *Facebook*, 11.2.2017, https://www.facebook.com/176559049169544/photos/a.176564399169009.1073741825.176559049169544/733717680120342/?type=3&theater [Stand: 18.12.2019]; Ayeko-Kümmeth: Tanzania to press Germany for damages for colonial era ›atrocities‹.

51 Fuko: Die schwierige Suche nach historischer Wahrheit, S. 183.

Historikerin Felicitas Becker schreibt.[52] Sie ist eine der Forschenden, die sich seit der Jahrtausendwende für die Majimaji-Überlieferungen interessieren, die in den betroffenen Regionen tradiert werden. In den mündlichen Erzählungen, so Becker weiter, spiegelten sich zwar die zunehmende zeitliche Distanz – wenn sich etwa Erinnerungen an verschiedene Kriege überlagern – und die vielen Faktoren wider, die solche Erinnerungen formen, sie zeigten aber dennoch, dass gewisse Vorstellungen über lange Zeit fortbestehen, um der Vergangenheit Bedeutung zu verleihen. Die Überlieferungen, auch jene, die zu früheren Zeiten gesammelt und aufgezeichnet wurden,[53] dienen der Forschung dazu, ältere wissenschaftliche Interpretationen des Kriegs zu hinterfragen und eine »relocation of the history of the Maji Maji« vorzunehmen.[54] So zeigt beispielsweise James Giblin für den Njombe-Distrikt, dass das lokale Narrativ, wonach der Angriff gegen die Missionsstation in Yakobi auf den Versuch eines politischen Bena-Führers zur Entführung der Ehefrau des dortigen Missionars zurückzuführen ist, der etablierten Perspektive bezüglich der Auslöser des Kriegs im damaligen Ubena widerspricht.[55] Aus dieser bis heute zirkulierenden Erzählung, kombiniert mit anderen Hinweisen, lasse sich folgern, dass der sogenannte Krieg von Korosani nicht als Teil des umfassenderen antikolonialen Majimaji-Kriegs, sondern als Resultat lokaler politischer Rivalitäten zu werten ist.[56] In der Geschichtsschreibung sei diese Erzählung jedoch nicht beachtet oder so ausgelegt worden, dass sie sich in die nationalistische Interpretation einfügen ließ.

Für die Ruvuma-Region, die hier im Zentrum steht, sind es in erster Linie zwei Historikerinnen, die überlieferte Erinnerungen in ihre Forschungen einbeziehen. Heike Schmidt arbeitete in einem Beitrag aus dem Jahr 2010 die These heraus, dass der Majimaji-Krieg und die darauffolgende Hungersnot in Ungoni trotz des massiven Elends, das die Mehrheit der Bevölkerung erleiden musste, einigen Menschen auch die Möglichkeit boten, ihre mar-

52 Becker: Sudden Disaster and Slow Change, S. 317–318.

53 Von den 1930er bis 1950er Jahren zeichneten vor allem Missionare und Kolonialbeamte Kriegserinnerungen auf, bevor zwischen 1967 und 1969 im Rahmen des groß angelegten *Maji Maji Research Project* Interviews geführt, festgehalten und übersetzt wurden.

54 Monson: Relocating Maji Maji, S. 116.

55 Giblin: Taking Oral Sources Beyond the Documentary Record of Maji Maji, S. 259–291.

56 Giblin argumentiert, dass für den prominentesten Militärführer des Kriegs, Mbeyela Mkongwa, und seine Rivalen der sexuelle Besitz von Frauen und die Ausübung militärischer Stärke zwei Formen des Erhalts politischer Überlegenheit waren. Vgl. ebd., S. 290–291.

ginale Position neu zu bestimmen, da die Machtstrukturen fluider wurden. Diesbezüglich schreibt sie, dass »[s]ocial memory in Ungoni today indicates that the war, and in particular the ruthless German counter-insurgency campaign, including the food requisitioning […] and the use of captives as forced labor are still remembered as a time of Ngoni humiliation and *sutu* empowerment«.[57] Eingehender noch hat sich jüngst Nancy Rushohora in einer Reihe von Zeitschriftenaufsätzen mit den vielfältigen Formen des Majimaji-Gedenkens und regionalen Narrativen in der Ruvuma-Region sowie in den Regionen Lindi und Mtwara beschäftigt. Sie unterscheidet drei Ebenen der Erinnerung: jene von Individuen und Familien, die von den Nachkommen der Kriegsakteure geformt werden; jene sozialer Gruppen, zu denen Rushohora regionale oder auch religiöse Gemeinschaften zählt; sowie das kollektive Gedächtnis, das die Behandlung des Majimaji-Kriegs im Schulunterricht wie auch offizielle Gedenktage, Feierlichkeiten und Rituale umfasst.[58] Mit einem breiten methodischen Spektrum – von archäologischen Untersuchungen über die Analyse unterschiedlicher Quellengattungen bis hin zur teilnehmenden Beobachtung und Interviews zur Sammlung von intergenerationellen Narrativen – arbeitet sie variierende, teilweise konkurrierende Erzählmuster und Interpretationen heraus. Sie geht von den Schauplätzen des Kriegs aus und fragt anhand der Kriegsnarrative und kultureller Praktiken, die bei Denkmälern, Schlachtfeldern und Ruinen ausgeübt werden, »how everyday people make sense of the tragic past and the meanings it has for them in the present«.[59]

Dabei macht Rushohora nicht nur eine große Vielfalt an Erinnerungen und Gedenkpraktiken aus, die sich innerhalb von Familien und gesellschaftlichen Gruppen finden lassen, sondern formuliert von ihnen ausgehend auch Kritik an der nationalen Erinnerungspolitik. Während das Museum, die Denkmäler und Feierlichkeiten in Songea, die von der Ngoni-Gesellschaft heraus initiiert worden waren, dank staatlicher Unterstützung zum Zentrum des Gedenkens wurden, seien andere Regionen und gesellschaftliche Gruppen vernachlässigt geblieben, was zu einer Verengung des Geden-

57 Schmidt: (Re-)Negotiating Marginality, S. 45.
58 Vgl. Rushohora: Theorising the Majimaji, S. 24.
59 Rushohora: Facts and Fictions of the Majimaji War Graves in Southern Tanzania, S. 146. Vgl. auch dies.: An Archaeological Identity of the Majimaji. Rushohora gibt hier auch eine Übersicht über die Kriegs- und Erinnerungsorte in den Regionen Ruvuma, Lindi und Mtwara.

kens und zu Unmut unter den Gemeinschaften führe.[60] Obwohl das Museum für die gesamte in den Krieg involvierte Bevölkerung stehen sollte, werde nur wenig ausgestellt, was auf eine der sechs weiteren betroffenen Regionen verweise; die Ngoni seien in der Repräsentation die dominante Gruppe geblieben. Auf nationaler Ebene seien lange Zeit wenige Bemühungen unternommen worden, das Majimaji-Gedenken zu erhalten, was sich etwa am Fehlen von Denkmälern an vielen wichtigen Schauplätzen und für einige Protagonisten des Kriegs zeige.[61] Von den sieben Kriegsdenkmälern sind nur jene in Songea, Nandete und Kilwa Kivinje nationale Monumente, alle anderen gelten den im Krieg getöteten Missionsleuten sowie einem deutschen Arzt[62] und schließen andere Kriegsopfer aus.[63] Rushohora bezeichnet die Missionen als frühe und konsequente Akteure in der Kriegserinnerung, die für alle der getöteten Missionarinnen und Missionare physische Denkmäler erbauten.[64] Heute hätten diese für die katholischen Gemeinschaften mehrere Funktionen: Sie dienten ihnen als Wallfahrtsorte, Mahnmale für die Getöteten, als Symbole des Martyriums und als Gedenkorte. Die Denkmäler würden allerdings auch anders genutzt, so sähen die Ngoni sie etwa als Belege für ihre Kriegserfolge und würden sie mit eigenen Überlieferungen umgeben. Als eine weitere Praxis, die Vorfahren zu ehren, beschreibt Rushohora, dass die von der Regierung vernachlässigten Gemeinschaften selbst wichtige Schauplätze des Kriegs ausgemacht und diese nach bedeutenden Persönlichkeiten benannt haben.[65]

Zudem würde die Stoßrichtung des offiziellen, von der Regierung propagierten Gedenkens den lokalen Interpretationen und Interessen teilweise widersprechen.[66] Unterschiedliche Erzählungen – *Facts and Fictions*, wie Rushohora sie nennt, ohne sie der einen oder anderen Kategorie zuzuweisen – rankten sich beispielsweise um die wenigen vorhandenen und die vie-

60 Vgl. Rushohora: Desperate Mourning and Atrophied Representation, S. 26, 40.
61 Vgl. Rushohora: Facts and Fictions of the Majimaji War Graves in Southern Tanzania, S. 146.
62 Das Denkmal in Yakobi, das die deutschen Kolonialisten kurz nach dem Krieg erbauten, liegt in der Njombe-Region, also außerhalb der von Rushohora untersuchten Gebiete. Es ist beschrieben in Nyagava: Were the Bena Traitors?, S. 251–257.
63 Vgl. Rushohora: Theorising the Majimaji, S. 25–26.
64 Vgl. Rushohora: German Colonial Missionaries and the Majimaji Memorials.
65 Vgl. Rushohora: An Archaeological Identity of the Majimaji, S. 266–267; dies.: Facts and Fictions of the Majimaji War Graves in Southern Tanzania, S. 146.
66 Vgl. Rushohora: Facts and Fictions of the Majimaji War Graves in Southern Tanzania, S. 146–147.

len fehlenden Gräber aus dem Krieg, die im Zentrum der Debatten über die Memorialisierung stehen. Die offiziellen Darstellungen der Gräber, insbesondere der Massengräber, divergierten von den Erzählungen der Nachfahren und der Gemeinschaften, denen die Kriegsopfer angehörten. So sind beispielsweise die Inhalte beider Gräber, die den Standort des Majimaji-Museums definieren, umstritten: Im Massengrab seien mehr als 100 Menschen bestattet, nur 66 seien jedoch erwähnt, wobei auch Namen von Personen aufgelistet sind, deren Hinrichtungsdatum unbekannt ist. Sowohl die genaue Zahl als auch die Identität der Bestatteten seien ungewiss.[67] Angezweifelt wird von den Nachfahren Songea Mbanos auch, dies wurde bereits ausgeführt, dass die gesamten sterblichen Überreste des militärischen Anführers in seinem Grab liegen. Sie sind der Auffassung, der Schädel sei von den deutschen Kolonialisten entwendet worden und befinde sich nach wie vor in Deutschland. Ohne eine würdige Bestattung der Opfer des Kolonialismus, argumentiert Rushohora, »mourning is difficult, traumatic and endless«.[68] Während und kurz nach dem Majimaji-Krieg wurden angemessene Bestattungen und damit auch der Trauerprozess verhindert. Die Bestattung, so Rushohora weiter, sei allerdings eine moralische Verpflichtung der Lebenden, die Toten zur Ruhe zu betten. Das Trauern sei deswegen nicht nur eine Ehrung der Toten, sondern auch eine Validierung der Lebenden. Nur gerade fünf Majimaji-Gräber sind insgesamt bekannt, eine überraschend geringe Zahl im Hinblick auf die schätzungsweise 100.000 bis 300.000 Todesopfer des Kriegs. Auch die fehlenden Gräber bzw. die abwesenden Körper der im Krieg Getöteten werden unterschiedlich erklärt und gedeutet – sie sind Gegenstand von Debatten, Gerüchten und Spekulationen.[69] Rushohora führt die Diskussionen um die Gräber insgesamt auf unterschiedliche Ziele des Gedenkens zurück: Während lokale Gemeinschaften die Bedeutung der Massengräber als rituelle Orte und memorialisierte Umgebungen betonten und ihre Vorfahren würdig begraben wissen möchten, tendiere die Erinnerungspolitik auf nationaler Ebene zur Fokussierung auf die Errichtung weniger Gedenkstätten als Instrumente der politischen Identitätsbildung und verstärkt auch zur Tourismusförderung.[70]

67 Vgl. ebd., S. 149–154.

68 Rushohora: Desperate Mourning and Atrophied Representation, S. 25, 43.

69 Vgl. Rushohora: Facts and Fictions of the Majimaji War Graves in Southern Tanzania, S. 156–157; dies.: Graves, Houses of Pain and Execution: S. 290–294.

70 Vgl. Rushohora: Facts and Fictions of the Majimaji War Graves in Southern Tanzania, S. 145; dies.: Desperate Mourning and Atrophied Representation, S. 41.

Nicht nur, aber auch aufgrund der fehlenden Gräber und Denkmäler weist Nancy Rushohora Fotografien aus dem Krieg eine besondere Rolle im Majimaji-Gedenken zu.[71] Fotografien von Kriegsgefangenen – auch Anführer wie Selemani Mamba oder Abdallah Mchimaye sowie zahlreiche unbekannte Krieger wurden in Ketten abgelichtet – prägten die Vorstellungen davon, wie diese vor ihrer Hinrichtung inhaftiert und behandelt wurden. Sie würden von den Majimaji-Gesellschaften als bedeutsam bezeichnet, weil sie in Abwesenheit der Gräber die einzigen Belege für das Schicksal der Gefallenen lieferten. »Visual images thus resemble memorials, constituting key facets of a memory, which has become the only window through which people of southern Tanzania can recall the tragic memories of the war.«[72] Mit visuellen Bildern meint Rushohora neben den Fotografien auch Piktogramme, die Zeitzeuginnen und Zeitzeugen auf Bäume, Häuser, Steine und seltener auch auf Papier zeichneten. Während die Kolonialisten die Kamera verwendeten, um Szenen des Kriegs aufzuzeichnen, »colonial subjects made recourse to drawing to portray their encounter with the stranger(s)«.[73] Viele dieser Piktogramme überdauerten die Jahre jedoch nicht. Anders die fotografischen Bilder: In der postkolonialen Zeit hätten die Fotografien von Kriegsgefangenen an Bedeutung gewonnen, weil sie nun als Repräsentationen ›nationaler Helden‹ ausgestellt und publiziert werden.[74] Der anhaltende Rückgriff auf Bilder beim Gedenken und der Memorialisierung des Majimaji-Kriegs bestätige ihre Bedeutung als Träger von Geschichte. An Rushohora anknüpfend ließe sich argumentieren, dass Fotografien auch dann Erinnerungsträger sein können, wenn das Erfahrungsgedächtnis der Zeitzeuginnen und Zeitzeugen in ein kulturelles Gedächtnis übersetzt wird,[75] gerade weil Denkmäler fehlen, die dem Wunsch einiger Gemeinschaften entsprechend die kollektiven Majimaji-Erinnerungen langfristig erhalten.[76] Gerhard Paul schreibt denn auch, dass Fotografien als »visuelle Erinnerungsorte« fungierten, »mit denen Einzelpersonen wie ganze Gesellschaften ihre Geschichte

---

71 Vgl. Rushohora: Graves, Houses of Pain and Execution, S. 292.

72 Ebd., S. 292–293.

73 Ebd., S. 283.

74 Vgl. ebd., S. 283.

75 Vgl. Assmann: Erinnerungsräume, S. 15. Assmann nennt hier materielle Träger wie Denkmäler, Gedenkstätten, Museen und Archive, auf denen das mediengestützte Gedächtnis ruht, wenn das »lebendige Gedächtnis weicht« – Fotografien wären hier zu ergänzen. Vgl. ebd., S. 15.

76 Vgl. Rushohora: German Colonial Missionaries and the Majimaji Memorials, S. 498.

deuten«.[77] Er betont dabei, dass es sich bei diesen Bildern nicht um Spiegelungen im Sinne von Schnappschüssen handle, sondern um mediale Produktionen und Konstruktionen, in die sich mediale Praktiken, Gesetzmäßigkeiten und Intentionen der Gegenwart eingeschrieben hätten.

Mit der Verwendung von Majimaji-Fotografien eingehender befasst haben sich Nancy Rushohora und ich 2018 im gemeinsamen Artikel »Look at Majimaji! A Plea for Historical Photographs in Tanzania«.[78] Hier zeigen wir, dass Fotografien auf allen der drei genannten Erinnerungsebenen eingebunden und mit jeweils unterschiedlichen Geschichten verknüpft werden. In der öffentlichen Sphäre visualisieren sie in erster Linie den antikolonialen Widerstand und erinnern an die Befreiung des Landes von der kolonialen Unterdrückung. Publiziert in Büchern und auf Webseiten, ausgestellt in Museen und bei Gedenkveranstaltungen gelangten einige der fotografischen Bilder ins öffentliche Bewusstsein und wurden Teil der nationalen Erinnerungskultur. Auch innerhalb von Familien werden Fotografien bei der Überlieferung von Erinnerungen und Geschichten verwendet, wie wir an einer Fotografie ausführen, die für die Nachfahren des Abgebildeten ein familiäres Erb- und persönliches Erinnerungsstück sowie Medium in der Vermittlung intergenerationeller Kriegserinnerungen ist.[79] Diese Aufnahme ist in Gabriel Mchekenjes Haus aufgehängt und erinnert an seinen Großvater *Mwenye* Mchekenje aus Mititimo und dessen Sohn Basilius, die gemeinsam auf dem Bild posieren. Ein befreundeter Missionar hatte sie gemacht, nachdem Mchekenje nach dem Ende des Majimaji-Kriegs den Benediktiner-Missionaren Land zum Bau einer neuen Mission in Ndanda zur Verfügung gestellt hatte.

Die Kopie der Aufnahme, die Gabriel Mchekenje viele Jahre später von der Mission erhielt, ist für seine Familie von großer Bedeutung, erklärte er Nancy Rushohora, die im Rahmen ihrer Forschungen Interviews im Süden Tansanias durchführte. Die Erinnerungen, die die Nachkommen der Abgebildeten heute mit der Fotografie überliefern, sind vor allem mit dem Majimaji-Krieg verbunden: *Mwenye* Mchekenje beteiligte sich seinem Enkel zufolge nicht freiwillig am Krieg, er sei unter Todesdrohungen dazu gezwungen worden. Es sind solche, von der Meistererzählung abweichende Erinnerungen, die bei der Nationalisierung des Majimaji-Kriegs ausgeschlossen blieben und bis heute keinen Platz im kollektiven Gedenken an den Krieg

77 Paul: Einleitung. Bilder, die Geschichte schrieben, S. 14.
78 Vgl. Rushohora/Kurmann: Look at Majimaji!.
79 Vgl. ebd., S. 98–100.

haben – innerhalb von Familien und Gemeinschaften jedoch weiterhin überliefert werden. Die Fotografie von Mchekenje und seinem Sohn veranlasst die Nachfahren, die tradierten Kriegserfahrungen im privaten Umfeld, aber auch einer Forscherin zu erzählen, und wird so in ihren Händen zum »safekeeper of divergent histories and counter-narratives«,[80] die in den letzten Jahren auch in der Majimaji-Forschung mehr Beachtung gefunden haben.



Abb. 22: Nancy Rushohora erhielt diese kopierte Fotografie von Gabriel Mchekenje während ihrer Forschungen zum Majimaji-Krieg im Süden Tansanias.[81]

Wie soziale Gruppen auf regionaler Ebene Fotografien in ihre Kriegserinnerungen und -auslegungen einbinden, wird an dieser Stelle anhand der Aufnahme der Kriegsgefangenen in Songea vertieft. Im Folgenden stehen drei Publikationen und mit ihnen drei unterschiedliche Interpretationen der Fotografie im Fokus: eine von der führenden Partei CCM herausgegebene Bro-

80 Ebd., S. 100. Die Fotografie wurde bereits 1906 publiziert in: Wehrmeister, P. Cyrillus O.S.B., Vor dem Sturm. Reise durch Deutsch Ostafrika vor und bei dem Aufstand 1905, St. Ottilien 1906, S. 35. Bildunterschrift: »Chekenje mit seinem christ. Sohne Basilius.«

81 Rushohora/Kurmann: Look at Majimaji!, S. 99.

schüre zur Geschichte der Befreiungskämpfe in Ruvuma, das Buch von Hussein Bashir Abdallah, das den Majimaji-Krieg als Dschihad bezeichnet, sowie eine Jubiläumsschrift zum 100-jährigen Bestehen der katholischen Gemeinschaft im Süden Tansanias.

Freiheitskämpfer, Mudschaheddin und getaufte Ngoni-Herrscher – drei Auslegungen des Majimaji-Kriegs in der Ruvuma-Region

Beim ersten Beispiel handelt es sich um eine Verwendung, die bereits drei Jahrzehnte zurückliegt. Die Fotografie ist innerhalb einer Broschüre der damals wie heute in der Region regierenden Partei *Chama cha Mapinduzi* (CCM) publiziert.[82] Es handelt sich dabei um einen Bildband zur *Historia ya Mapambano ya Kujikomboa* – Geschichte des Befreiungskampfes – in der Ruvuma-Region.[83] Diese Geschichte beginnt 1894, als Tom von Prince mit seiner Expedition den Grundstein für die koloniale Besetzung der Region im Jahr 1897 legte, und endet bei der gegenwärtigen Nation, die nun vollständig vom Kolonialismus befreit sei.[84] Sie ist in sieben Kapitel gegliedert, wobei sich das Verhältnis zwischen Text und Fotografien stetig zugunsten der Bilder verschiebt: Sind die Expedition Tom von Princes und seine Begegnungen mit den Ngoni-Herrschern lediglich von wenigen – wohl den einzigen verfügbaren – Porträts ebendieser politischen Führer umgeben, werden die Fotografien im zweiten Kapitel zur Besetzung Ungonis durch Engelhardts Expedition schon zahlreicher. Sie sind allesamt dem bereits eingehend thematisierten Bildatlas Friedrich Fülleborns entnommen, wie zu Beginn der Broschüre auch ausgewiesen ist, und zeigen Szenen und Einrichtungen, die der deutsche Arzt während der Ungoni-Expedition fotografierte, darunter die oben diskutierte Aufnahme der Gewehrdemonstration.

Die Herausgeber haben bei der Gestaltung dieses kleinen Fotobuchs auch auf andere Publikationen aus der Kolonialzeit zurückgegriffen,[85] dies

82 CCM Mkoa wa Ruvuma (Hg.): Historia ya Mapambano ya Kujikomboa.

83 Die Broschüre ist der Bildteil einer zweiteiligen Publikation. Der erste Band, in dem vertiefende schriftliche Ausführungen zu erwarten sind, war leider nicht auffindbar.

84 Vgl. CCM Mkoa wa Ruvuma (Hg.): Historia ya Mapambano ya Kujikomboa, S. 46.

85 Zahlreiche Fotografien stammen aus den *Missions-Blättern* der Benediktiner-Missionare aus St. Ottilien; einem der Benediktiner-Brüder ist denn auch im Vorwort für das Zusammentragen der Fotografien gedankt worden. Zwei weitere Bilder, darunter ein Stich, sind Tom von Princes Buch *Gegen Araber und Wahehe: Erinnerungen aus meiner ostafrikanischen Leutnantszeit 1890–1895* aus dem Jahr 1914 entnommen.

insbesondere im dritten Kapitel, das den ›Helden des Majimaji-Kriegs‹ gewidmet ist. Der kurzgefasste Text beschreibt den Krieg als Widerstand gegen die Fremdherrschaft, den die als *wazalendo* – Patrioten oder auch Nationalisten – bezeichneten Krieger aufgrund der ungleichen Waffen nicht hätten gewinnen können. Sie hätten ihr Leben hergeben müssen, indem sie gehenkt wurden, ›um unsere Freiheit zu verteidigen‹, wie der Schlusssatz prägnant festhält.[86] Die Ausführungen sind umgeben von Gruppen- und Einzelaufnahmen, die mehrheitlich Kriegsgefangene zeigen. Unter ihnen, und eine ganze Seite in Anspruch nehmend, findet sich die Aufnahme, die hier mit »Mashujaa wa Vita vya Maji Maji« – Helden des Majimaji-Kriegs – bezeichnet ist.[87] Auf der Fotografie sind elf der Männer mit Zahlen gekennzeichnet und in der Bildlegende auf der nachfolgenden Seite wird auf ihre politische oder militärische Funktion, ihren Namen und ihre familiäre Herkunft verwiesen. Die Kombination von Bildlegende und weiterem textlichem Umfeld macht deutlich, dass hier Märtyrer zu sehen sind, die für die Freiheit und Souveränität des Landes ihr Leben ließen.

In den weiteren Kapiteln bleibt der Text auf die mehr oder weniger ausführlichen Unterschriften zu den Fotografien beschränkt, die dafür umso zahlreicher reproduziert sind. Die ›traditionelle Verwaltung nach dem Majimaji-Krieg‹ ist bildlich mit Gruppen- und Einzelporträts der *mankosi* sowie einem handgezeichneten Stammbaum der Njelu-Herrscher und ihrer männlichen Nachfahren umgesetzt. Die Porträtgalerie wird auch im darauffolgenden Kapitel über den ›Kampf unter der TANU‹, der Vorgängerin der CCM,[88] weitergeführt, wobei sich nun hier allerdings nicht mehr die Ngoni-Elite, sondern die hochrangigen TANU-Mitglieder wiederfinden, die mit *ndugu*, wie sich die Parteigenossen nennen, bezeichnet sind. Fotografien von der Landwirtschaft, dem Schul- und Gesundheitswesen, die Aufbruch, Fortschritt und Optimismus visualisieren, füllen die letzten beiden Kapitel, die mit ›Früchte der Freiheit‹ und der Frage ›Werden die Menschen aus Ruvuma den Höhepunkt des Fortschritts erreichen?‹ betitelt sind.

86 Vgl. CCM Mkoa wa Ruvuma (Hg.): Historia ya Mapambano ya Kujikomboa, S. 18.

87 Ebd., S. 20. Bildlegende: »Mashujaa wa Vita vya Maji Maji.« Da mir lediglich eine Fotokopie der Broschüre vorliegt, in der die Fotografie in schlechter Qualität reproduziert ist, verzichte ich darauf, sie hier wiederzugeben.

88 Die TANU regierte Tansania ab 1965 als einzige zugelassene Partei. Tansania wird bis heute von der CCM, wie die Partei seit der Verbindung mit der sansibarischen *Afro-Shirazi Party* (ASP) im Jahr 1977 heißt, geführt, seit 1995 jedoch wieder in einem Mehrparteiensystem.

Die propagandistische Broschüre zeichnet eine kontinuierliche Linie des Widerstands vom Majimaji-Krieg über die TANU bis hin zur CCM, die nun auf dem Erfolg des Befreiungskampfes aufbaue. Die regionale Sektion folgt damit der Auslegung ihrer nationalen Partei. Den Grundstein hierfür hatte die TANU, die seit ihrer Gründung aktiv am Aufbau einer Massenbasis arbeitete, bereits in den 1950er Jahren gelegt.[89] Julius Nyerere, Mitbegründer der TANU und erster Präsident des unabhängigen Tansania, hatte 1956 in einer Rede vor dem Ausschuss der Vereinten Nationen, in dem die Unabhängigkeitsbestrebungen Tanganyikas diskutiert wurden, den vereinten antikolonialen Widerstand und das Streben nach Freiheit und Selbstbestimmung mit dem Majimaji-Krieg in Verbindung gebracht. Auch in den 1970er Jahren nutzte die TANU den Majimaji-Krieg, um während Grenzkonflikten und Kriegen mit den Nachbarländern die Einheit im Inneren zu stärken und die staatliche Politik und wirtschaftliche Modernisierungspläne zu legitimieren.[90] Dass die CCM die regionale Geschichte in das nationale Narrativ einfügt, ist nicht weiter erstaunlich. Bemerkenswert ist dennoch, dass mit keinem Wort erwähnt wird, dass die Bevölkerung der südtansanischen Dörfer der Befreiungsbewegung anfänglich skeptisch gegenüberstand, gerade weil sie Parallelen zum Majimaji-Krieg sah. Die Menschen hätten sich nicht gerne an die verheerende Kriegszeit und die Hungerkatastrophe erinnert, vor allem die ältere Generation habe sich deswegen nicht sofort vom Enthusiasmus der TANU anstecken lassen, schreibt hierzu Felicitas Becker, die sich eingehend mit der Nachkriegszeit beschäftigt hat.[91] Erst eine abgestimmte Rhetorik, die die Unterschiede und die friedlichen Mittel betonte, und Nyereres persönliches Engagement hätten der TANU schließlich auch in den ehemaligen Kriegsgebieten zum Erfolg verholfen. Nach dem Erlangen der politischen Unabhängigkeit sei »auch für die Dörfler, die sich noch an die Schrecken des Krieges erinnerten, eine Neubewertung des Maji-Maji-Kriegs möglich« geworden.[92] So erhielt das einst vergebliche Freiheitsstreben der früheren Generation eine neue Legitimation und Bedeutung. Die in der CCM-Broschüre gezeichnete Kontinuitätslinie ist also erst im Rückblick und mit einem auf die Zukunft gerichteten politischen Ziel konstruiert worden. In dieser Perspektive werden die abgebildeten Kriegsgefangenen in Son-

89 Vgl. Becker: Das Gedenken an den Maji-Maji-Krieg in Tansania, S. 171–173.

90 Vgl. Sunseri: Statist Narratives and Maji Maji Ellipses, S. 577, 579.

91 Vgl. Becker: Das Gedenken an den Maji-Maji-Krieg in Tansania, S. 172, 174. Vgl. hierzu auch EAC, Maji Maji Research Project No. 6/68/4/1, S. 17.

92 Becker: Das Gedenken an den Maji-Maji-Krieg in Tansania, S. 174.

gea als Pioniere des Freiheitskampfes und als Vorgänger der TANU bzw. der CCM dargestellt, als Märtyrer eines nationalen, antikolonialen Kampfes, der inzwischen sein Ziel, die vollends befreite Nation, erreicht hat.

Auch politisch-religiöse Auslegungen des Kriegs nehmen diese Fotografie in ihre mediale Vermittlung auf, wie das zweite Beispiel zeigt. Muslimische Gemeinschaften heben die Zugehörigkeit einiger prominenter Majimaji-Akteure zum Islam hervor und betonen, dass im Gegensatz zu den christlichen Missionen und den deutschen Militärstationen Moscheen und die arabische Bevölkerung in der Region keine Ziele von Angriffen waren. Nancy Rushohora interpretiert diese Darstellung als Suche der muslimischen Bevölkerung nach »recognition for their longstanding availability in the region and their participation in the making of Tanzania as a country«.[93] Zugleich zeigt sie auf, dass die Loyalitäten der Involvierten nicht entlang religiöser Zugehörigkeiten verliefen, sondern auf beiden Seiten sowohl Christen als auch Muslime kämpften.

In einer radikalen Variante dieser Auslegung wird der Majimaji-Krieg als ›Großer Dschihad‹ gedeutet, als heiliger Krieg, den die von Allah angeführten Muslime zur Reinhaltung des Glaubens gegen die Nichtgläubigen geführt hätten.[94] In seinem Buch *Jihadi Kuu ya Majimaji 1905–1907* (Großer Majimaji-Dschihad) reiht Hussein Bashir Abdallah den Majimaji-Krieg in eine Serie wiederholter Verteidigungskriege gegen die Europäer ein, die allesamt Christen gewesen seien. Dieser Krieg habe dabei in seinem Ausmaß alle weiteren Verteidigungskriege übertroffen, die die Muslime in Ostafrika seit dem Eindringen der Portugiesen im 16. Jahrhundert geführt hätten. Die im Gefängnis von Songea Fotografierten bezeichnet Abdallah konsequenterweise denn auch als Mudschaheddin. Die Aufnahme ist nicht nur im Anschluss der Ausführungen über die Hinrichtungen in Songea mit der Bildlegende ›Mudschaheddin des Großen Majimaji-Dschihad, bevor sie gehenkt wurden‹ zu finden,[95] sondern auch unter den großen weißen Lettern des Titels auf dem Buchumschlag.

93 Rushohora: An Archaeological Identity of the Majimaji, S. 253, 266.

94 Abdallah: Jihadi Kuu ya Majimaji 1905–1907, S. 1–4.

95 Ebd., S. 115. Bildlegende: »Mujahidina wa jihadii kuu ya Majimaji kabla hawajanyongwa«.

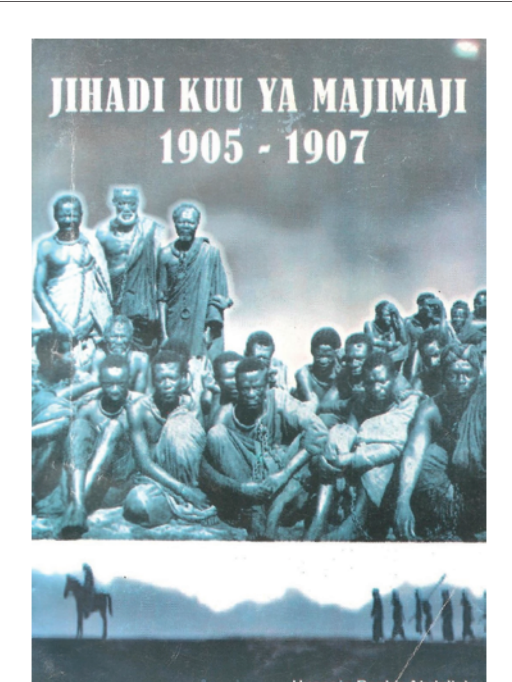


Abb. 23: Umschlagvorderseite des Buchs Jihadi Kuu ya Majimaji 1905–1907

Der Farbe des Covers entsprechend ist die Fotografie blau eingefärbt, die Abgebildeten sind mit schimmerndem Weiß umrandet. Die aus Ästen geflochtenen Gefängniswände sind wegretuschiert, die Eisenringe, mit denen die Männer aneinander gekettet sind, verweisen aber noch immer auf ihre prekäre Lage. Im Zusammenspiel mit dem Titel werden die Männer als Verteidiger des islamischen Glaubens präsentiert, die im heiligen Krieg gegen die deutschen Christen kämpften. Mit ähnlichen Interpretationen werden auch die übrigen im Buch zahlreich reproduzierten Fotografien versehen. Bezüglich der verwendeten Bilder unterscheidet sich das Buch nicht von anderen Darstellungen des antikolonialen Widerstands im Allgemeinen und des Majimaji-Kriegs im Besonderen; in den Bildlegenden sind allerdings signifikante Unterschiede festzustellen.

Abdallah sieht sein Buch als Korrektiv zur bisherigen Geschichtsschreibung, die von Christen verfasst worden sei und die muslimische Beteiligung übergangen habe. Statt auf europäische, die er als christliche Quellen bezeichnet, stützt Abdallah seine Version auf mündliche Überlieferungen von Muslimen, die von Generation zu Generation weitergegeben worden

seien.[96] Dieser kruden Interpretation wird allerdings weder in der aktuellen Majimaji-Forschung noch in der tansanischen Öffentlichkeit größere Beachtung geschenkt.[97] Abdallahs Buch ist in Bibliotheken und Buchläden nur schwer zu finden; erhältlich ist es in einem der kleinen Läden gegenüber der Moschee in Songea, die ausschließlich religiöse Artikel verkaufen.

Eine ganz andere Erinnerung an den Krieg pflegen die katholischen Gemeinschaften im Süden Tansanias. Ihr Gedenken setzte, wie erwähnt, bald nach dem Krieg ein und führte zur Errichtung von Denkmälern in Mikukuyumbu 1937 sowie in Maposeni und Nyangao in den 1950er Jahren.[98] Anders als die drei nationalen Monumente gelten diese Denkmäler allerdings nicht den Majimaji-Kriegern, sondern den durch sie getöteten Missionarinnen und Missionaren. Auf Pilgerfahrten sowie in Gottesdiensten, Liedern und Gebeten erinnern sich Katholikinnen und Katholiken bis heute an die Ordensleute. In manchen Kriegsregionen gehörten die Missionsgesellschaften, die seit Ende der 1880er Jahre im Süden Tansanias tätig waren, zu den Angriffszielen: Majimaji-Krieger plünderten Kirchen, brannten sie nieder und töteten Missionsleute und Mitglieder der neu entstandenen christlichen Gemeinschaft. In der Ruvuma-Region wurden die Missionsstationen der Benediktiner in Peramiho und Kigonsera angegriffen, wobei einer der Patres getötet wurde, während die übrigen Missionarinnen und Missionare sowie viele ihrer Anhänger die Flucht ergriffen. Für die Benediktiner der Region bedeutend war überdies der Überfall auf den Bischof aus Dar es Salaam, Cassian Spiss, der zuvor die Station in Peramiho aufgebaut hatte. Mit vier weiteren Ordensleuten und drei afrikanischen Begleitern befand er sich auf der Reise nach Peramiho, als die Gruppe in Mikukuyumbu, nahe Liwale, überfallen und die Mehrheit ihrer Mitglieder getötet wurde. Davon wird nachfolgend noch die Rede sein.

Es sind denn auch diese Ereignisse, die im Gedenken der Katholikinnen und Katholiken und in ihrer Darstellung des Majimaji-Kriegs die zentrale Stellung einnehmen.[99] Diese Kriegsereignisse sind beispielsweise Bestandteil von Publikationen, die von der katholischen Gemeinschaft zur Feier ihres

96 Ebd., S. xx–xxi.

97 Gespräch mit Bertrand B. B. Mapunda (Professor für Archäologie und Geschichte an der *University of Dar es Salaam*), Dar es Salaam, 10.7.2015; Gespräch mit Balthazar Nyamusya, Songea, 22.5.2015.

98 Vgl. Rushohora: German Colonial Missionaries and the Majimaji Memorials, S. 488–497.

99 Dies gilt sowohl für die von den Ordensleuten verfassten Darstellungen der eigenen Institutionsgeschichte als auch für ihre regionalgeschichtlichen Darstellungen, die weit über die Entwicklung der christlichen Gemeinschaften hinausgehen. Zu nennen ist hier

hundertjährigen Bestehens in der Region herausgegeben worden sind. In diesen Werken bleibt die Darstellung des Majimaji-Kriegs, für eine Institutionengeschichte nicht erstaunlich, weitgehend auf die Involvierung der Missionsleute beschränkt.[100] Sie sind mit Bildteilen ausgestattet, in denen Fotografien aus den reichen Beständen der ehemaligen Missionsgesellschaften wiedergegeben sind. In einer Jubiläumsschrift der drei Diözesen Songea, Njombe und Peramiho findet sich auch die Aufnahme der Kriegsgefangenen in Songea wieder. Zwischen den Fotografien von Missionsleuten, den in der Region erbauten Kirchen und Missionseinrichtungen sowie der Glaubensgemeinschaft anlässlich wichtiger Ereignisse oder beim Ausüben religiöser Tätigkeiten wirkt diese Aufnahme auf den ersten Blick unpassend. Gelöst von den Assoziationen, die die bereits diskutierten Verwendungen hervorrufen, und mit Blick auf die Bildlegende lässt sich die Fotografie jedoch leicht in den missionarischen Kontext einordnen: ›Ngoni-Herrscher bevor sie am 27.2.1906 von der deutschen Regierung gehenkt worden sind. Priester Yohanes Häfliger OSB hat sie wenige Minuten vor ihrer Hinrichtung getauft‹, ist hier in Kiswahili zu lesen.[101] Der zweite Teil der Bildlegende nimmt eines der zentralen Motive der Missionsfotografie auf: Die Taufe steht symbolisch für die erfolgreiche Christianisierung, sie ist das Ritual zur Integration eines Individuums in die christliche Gemeinschaft. Auch in den schriftlichen Ausführungen wird die ›Taufe der Ngoni-Chiefs‹ aufgenommen.[102] Im Zentrum der Geschichte steht der genannte Benediktiner-Pater Johannes Häfliger, der die in Songea inhaftierten Ngoni-Führer habe besuchen können, um sie auf die Taufe vorzubereiten. Als am 27. Februar 1906 ihre Hinrichtung angekündigt worden sei, hätten sich 31 der Männer von Häfliger taufen lassen. Dass manche der Inhaftierten die Taufe ablehnten, wird zwar auch erwähnt, weit mehr Platz erhalten jedoch die Gebete und Bekenntnisse der Getauften. Die folgenden Ausführungen werden zeigen, dass die Reproduktion innerhalb dieser Jubiläumsschrift an den Gebrauch der Fotografie im missionarischen Umfeld kurz nach dem Krieg anschließt.

---

etwa die noch eingehend zu diskutierende *History of the Wangoni* des Benediktiner-Missionars Elzear Ebner.

100 Vgl. u. a. Doerr (Hg.): Peramiho 1898–1998; Uaskofuni Songea (Hg.): Jubilei ya Uinjilishaji Miaka 100.

101 Uaskofuni Songea (Hg.): Jubilei ya Uinjilishaji Miaka 100, erster Bildteil. Bildlegende: »Watawala wa Kingoni kabla ya kunyongwa tarehe 27.2.1906 na Serikali ya Wajerumani. Padre Yohanes Häfliger OSB aliwabatiza dakika chache kabla ya kunyongwa.«

102 Vgl. ebd., S. 56.

Johannes Häfliger hat die Gefangenen nicht nur besucht und einige von ihnen vermutlich auch zur Taufe bewegen können, er hat sie im Gefängnis von Songea auch mehrmals fotografiert. Die Fokussierung auf den Entstehungskontext dieser Aufnahme im nächsten Teil dieser Fotogeschichte ergibt ein weit differenzierteres Bild dieser ›Taufe kurz vor der Hinrichtung‹. In der hier besprochenen Verwendung allerdings visualisiert die Fotografie mit ihrer Unterschrift und im Zusammenspiel mit den weiteren Bildern den Erfolg des Missionars, Angehörige der Ngoni-Elite im letzten Moment zu bekehren.

Helden, Freiheitskämpfer, Mudschaheddin oder getaufte Ngoni-Herrscher – die Bezeichnungen der Abgebildeten variieren ebenso wie die Schreibweise ihrer Namen und spiegeln die sich ändernden Interpretationen des Majimaji-Kriegs wider. Je nach Verwendungskontext und Auslegung des Kriegs werden den Namen die Titel vorangestellt, die Funktionen der Personen im Krieg genannt oder das Patronym ›bin‹ mit dem Namen des Vaters hinzugefügt, um ihre Zugehörigkeit zum Islam zu suggerieren. Was Thaddeus Sunseri den Majimaji-Historikern sowohl der kolonialen als auch der postkolonialen Phase vorwirft, nämlich, mit einer politisch motivierten Auslegung des Kriegs die staatliche Macht bzw. nationalistische Ziele zu legitimieren,[103] ist in ähnlicher Weise auch in gegenwärtigen Interpretationen zu beobachten. Die bekannte Fotografie wird von verschiedenen Seiten angeeignet, in unterschiedliche Majimaji-Auslegungen eingefügt und mit neuer Bedeutung verwendet – zugleich wirkt sie aber auch an den Kriegserinnerungen und -interpretationen mit. Ihre Zirkulation und anhaltende Verwendung ergibt sich aus der gesteigerten Bedeutung des Ereignisses, das sie repräsentiert und das zentral im Gedenken an den Majimaji-Krieg in der Region um Songea ist.

Anders als bei der Fotografie von Songea Mbano sind die Entstehungszeit und der Aufnahmekontext der Fotografie der Kriegsgefangenen in Tansania seit langem bekannt. Ausnahmslos alle Verwendungen verweisen auf den Majimaji-Krieg, die Haft in Songea und die Hinrichtung der Abgebildeten. Von der Jubiläumsschrift der katholischen Gemeinschaft einmal abgesehen, wird aber bei keiner Verwendung der Fotograf genannt oder wie die Aufnahme zustande kam: Beides scheint nicht relevant, nur die Abgebildeten, ihr Widerstand gegen die Kolonialherrschaft und ihr Martyrium sind wesentlich. Die Aufnahme ist in den neuen Verwendungen gänzlich vom Fotografen und von der fotografischen Begegnung gelöst. Beides steht in den folgenden Ausfüh-

103 Vgl. Sunseri: Statist Narratives and Maji Maji Ellipses, S. 568.

rungen im Zentrum: Der Blick richtet sich rund 110 Jahre zurück auf die Wochen und die Stunden, die den Hinrichtungen vorangingen – auf den weiteren und unmittelbaren Kontext, in dem diese Aufnahme entstand.

2.2 Songea, Februar 1906 – zum Entstehungskontext der Fotografie

Während die Beteiligung der abgebildeten Ngoni am Majimaji-Krieg bereits diskutiert worden ist, sind ihre Beweggründe, sich im Gefängnis von Songea fotografieren zu lassen, aufgrund der fehlenden Quellen nicht rekonstruierbar. Immerhin lässt sich die Entstehung der Aufnahme in der Perspektive des Fotografen zumindest teilweise nachvollziehen. Der Benediktiner-Missionar Johannes Häfliger lebte seit 1898 in Ungoni und war in verschiedener Weise in den Majimaji-Krieg involviert: Die Missionsstation in Kigonsera, die er aufgebaut hatte und leitete, wurde angegriffen, er sah sich zur Flucht gezwungen und erhielt Asyl bei der deutschen Kolonialtruppe. Später stellte er sich jedoch gegen die Kolonialverwaltung und die Militärs und kritisierte die Gewalt gegen die Zivilbevölkerung, die Zwangsarbeit und die Hungersnot, die Teil der deutschen Kriegsstrategie war, und er dokumentierte den Krieg – auch mit seiner Kamera. Seine Fotografien gehören zu den frühesten Bildern aus der Region und einige wenige, die während des Kriegs entstanden, zu den bekanntesten Majimaji-Fotografien. Der Fokus richtet sich nun also auf die fotografischen Praktiken und Motive Häfligers vor und während des Kriegs sowie auf seine Besuche bei den inhaftierten Majimaji-Kriegern in Songea zu Beginn des Jahres 1906, wobei beides nur im Zusammenhang mit seinen missionarischen Aufgaben und Intentionen verstanden werden kann.

Johannes Häfliger: Missionieren und Fotografieren in Ungoni

1895, an seinem ersten Jahrestag als Priester, traf Johannes Häfliger im Hafen von Dar es Salaam ein.[104] Die Erzabtei St. Ottilien, ein deutsches Benediktiner-Missionskloster, dem er fünf Jahre zuvor beigetreten war, hatte ihn nach Abschluss seiner theologischen Studien nach Deutsch-Ostafrika entsandt,

104 Vgl. Archiv der Benediktiner-Abtei (ABA) St. Otmarsberg, Häfliger, Johannes: Angaben über meinen afrikanischen Lebenslauf, Peramiho, 2.12.1952, S. 1.

wo sich die Missionsbenediktiner seit 1887 zu etablieren versuchten.[105] Häfliger, 1870 im luzernischen Geuensee geboren und dort aufgewachsen, war damals 25 Jahre alt.[106] Seine Anfangszeit in den Missionsstationen Kurasini und Lukuledi war gezeichnet durch monatelange Aufenthalte in Krankenstationen. So erkrankte er in den ersten zwei Jahren allein sieben Mal am Schwarzwasserfieber, einer schweren, damals oft tödlich verlaufenden Form der *Malaria tropica*.[107] Um Häfliger nicht länger den tropischen Krankheiten auszusetzen, wurde er bald ins höher gelegene Peramiho versetzt, das sich weit von der Küste entfernt im damaligen Ungoni befindet. Kurz zuvor hatten hier, nur ein halbes Jahr nachdem Leutnant Engelhardt und seine Kompagnie ihren Herrschaftsanspruch geltend gemacht hatten,[108] deutsche Benediktiner eine Missionsstation gegründet.[109] Das günstige Klima, die fruchtbaren Böden und vor allem die dichte Besiedlung machten Ungoni zu einer besonders attraktiven Region für die langfristigen Pläne der Missionare.[110] Der Weg von Lukuledi nach Peramiho führte durch unbesiedelte, abwechslungsreiche Gegenden, »durch ausgebrannte Ebenen, über bewaldete Hügel, an kahlen Felsen vorbei und durch liebliche fruchtbare Täler«; die Erde wird rot und die Bäche zahlreicher, je näher man Ungoni kommt.[111] 17 Tage dauerte Häfligers Fußmarsch, bis er am 23. November 1898 in Peramiho eintraf.[112]

In Ungoni lebte und arbeitete Johannes Häfliger, abgesehen von einer Unterbrechung im Zeitraum von 1907 bis 1923,[113] bis zu seinem Tod 1955 –

---

105 Zu den Anfängen der benediktinischen Missionstätigkeit in Tansania vgl. Egger: Transnationale Biographien, bes. S. 65–74; Sieber: The Benedictine Congregation of St. Ottilien.

106 Vgl. ABA St. Otmarsberg, Personalakte »P. Johannes Häfliger Pi«, Zeitungsartikel: »60 Jahre Afrika«, in: Luzernischer Landbote, Jg. 70, Nr. 54, 8.7.1955.

107 Vgl. ABA St. Otmarsberg, Häfliger, Johannes: Angaben über meinen afrikanischen Lebenslauf, Peramiho, 2.12.1952, S. 2.

108 Vgl. hierzu die Kapitel »Koloniale Interessen in Ungoni«, S. 133, sowie »›Gunpowder Diplomacy‹ in Msamala«, S. 159.

109 Zur Geschichte und der Entwicklung Peramihos von einer Missionsstation zur Abtei vgl. die drei Bände: Doerr (Hg.): Peramiho 1898–1998.

110 Vgl. Ebner: The History of the Wangoni (2009), S. 131.

111 Cyrillus Wehrmeister beschrieb dieselbe Route 1905 in: Reisebilder aus Deutsch-Ostafrika vor und während des Aufstandes, in: *Missions-Blätter*, X. Jg., Nr. 5, 1905/06, S. 72.

112 Vgl. Spiss, Cassian: Chronik aus Peramiho, in: *Missions-Blätter*, III. Jg., Nr. 2, 1899, S. 47.

113 Auseinandersetzungen mit der deutschen Kolonialregierung führten 1907 zu Häfligers Versetzung nach Ndanda, ein Jahr später wechselte er nach Madibira. Im Ersten Weltkrieg wurde Häfliger von den britischen Truppen interniert und 1918 nach Europa zurückgebracht. In den folgenden fünf Jahren war er als Religionslehrer und Seelsorger tätig. 1923 konnte er »endlich« – wie er schreibt – nach Tanganyika, das inzwischen

also rund die Hälfte seines langen Lebens.[114] Dass ihm das Leben in Ungoni gefiel, kommt nicht nur in seinen vielen Berichten und den verfügbaren Briefen zum Ausdruck, sondern auch in seinen unveröffentlichten Memoiren *Angaben über meinen afrikanischen Lebenslauf*, die er zwei Jahre vor seinem Tod im Spital von Peramiho verfasst hatte.[115] In diesem mit Schreibmaschine verfassten und von Hand korrigierten Manuskript blickt Häfliger auf sein Leben und seine Arbeit als Missionar in Tansania zurück.

Einen besonderen Platz in Häfligers Erinnerungen an die erste Dekade in Ungoni nehmen die Jahre 1901 bis 1907 ein, in denen er als Superior in Kigonsera mit dem materiellen und ideellen Aufbau der christlichen Gemeinschaft beauftragt war.[116] Sollte die Bekehrung der Menschen zum Christentum erfolgreich sein, bedingte dies, die neue Umgebung zu verstehen, d. h. die europäischen Missionare mussten sich Wissen und praktische Kenntnisse aneignen und sich mit der Kultur und insbesondere der Sprache ihrer Adressatinnen und Adressaten beschäftigen, um das Evangelium vermitteln zu können.[117] Wie viele andere Missionare beobachtete daher auch Häfliger seine Umgebung eingehend:[118] Er lernte Kingoni[119] und verfasste ein Kimatengo-Wörterbuch,[120] betrieb akribisch eine meteorologische Station,[121] erkundete die hügelige Gegend in langen, manchmal mehrere Tage dauernden Fußmärschen und sammelte der Entomologie unbekannte Schmetterlinge und Käfer, wovon etwa die nach ihm benannten Insekten *Cincindela Häfligeri Horn* und *Sagra Häfligeri Weise* zeugen.[122] Häfliger, seine Mitbrüder sowie ihre Führer, Sammler, Übersetzer und Informanten – über die zwar aus

unter britischer Verwaltung stand, zurückkehren. Er übernahm erneut die Leitung der Missionsstation in Kigonsera. Ab 1934 arbeitete Häfliger als Kaplan in Mpitimbi, bis er 1945 nach Peramiho versetzt wurde, wo er 1955 verstarb. ABA St. Otmarsberg, Häfliger, Johannes: Angaben über meinen afrikanischen Lebenslauf, Peramiho, 2.12.1952; Doerr (Hg.): Peramiho 1898–1998, Bd. III, S. 4.

114 Vgl. ABA St. Otmarsberg, Personalakte »P. Johannes Häfliger Pi«, Karteikarte P. Johannes Häfliger.

115 Vgl. ABA St. Otmarsberg, Häfliger, Johannes: Angaben über meinen afrikanischen Lebenslauf, Peramiho, 2.12.1952.

116 Vgl. ABA St. Otmarsberg, Personalakte »P. Johannes Häfliger Pi«, Todesanzeige, St. Ottilien 1955.

117 Vgl. Harries: Butterflies and Barbarians.

118 Vgl. u. a. ebd.; Van der Heyden/Feldtkeller (Hg.): Missionsgeschichte als Geschichte der Globalisierung von Wissen; Wendt (Hg.): Sammeln, Vernetzen, Auswerten.

119 Vgl. Spiss, Cassian: Chronik von Peramiho, in: *Missions-Blätter*, III. Jg., Nr. 3, 1899, S. 84.

120 Häfliger: Kimatengo-Wörterbuch.

121 Vgl. u. a. ABA St. Otmarsberg, Kigonsera-Chronik, Einträge vom 30.5.1905 und 17.5.1907.

122 Wehrmeister: Vor dem Sturm, S. 170.

den Quellen kaum etwas zu erfahren ist, auf deren Wissen und Hilfe er aber wie jeder Missionar angewiesen war – sind ebenfalls Teil des bereits beschriebenen weiten Netzes unterschiedlicher Akteure, die an der Produktion und am Transfer von Wissen beteiligt waren.[123] Missionare nutzten die Kenntnisse und Wissenssysteme der lokalen Bevölkerungen, fügten dieses jedoch häufig in ihre Ordnungssysteme ein, um das Unbekannte vertraut zu machen, wie Patrick Harries am Beispiel Henri-Alexandre Junods gezeigt hat.[124] Eine besondere Vorliebe hatte Häfliger des Weiteren für die Großwildjagd, die er in vielen Berichten eingehend und im Stil von Abenteuerromanen schildert.[125] Mehr als einmal füllte der Verkauf von Elfenbein, Leoparden- und Löwenfellen die leeren Kassen der Missionsstation.

Einblick in die missionarischen Tätigkeiten gibt insbesondere die bereits als zentrale Quelle der Majimaji-Forschung erwähnte Kigonsera-Chronik, eine Art Tagebuch der Missionsstation, mit dessen Führung Häfliger – wie die Stationsleiter aller Missionen – beauftragt war.[126] Mit zuverlässiger Regelmäßigkeit verzeichnete er darin die Zahl der Taufen sowie jene der Gottesdienstbesucherinnen und Schüler und berichtete vom Bau der Infrastruktureinrichtungen oder seinen alltäglichen Arbeiten. Auch wenn die Chronikeinträge stark durch das missionarische Anliegen geformt sind und einseitig und eurozentrisch ausfallen, ist die hegemoniale Erzählstruktur immer wieder auch porös, sodass eine kritische Lektüre dieser Chronik Einblicke hinter das Oberflächennarrativ ermöglicht.[127] Des Weiteren berichtete Häfliger auch in den Missionspublikationen der Benediktiner ausführlich über die Bevölkerung von Ungoni, insbesondere über die Ngoni-Gesellschaft, die den Großteil der Bewohnerinnen und Bewohner in Peramiho ausmacht, sowie die als Matengo bezeichneten Gemeinschaften, die in Kigonsera leben.[128] Detailliert, wenngleich durchzogen von kolonialen Ste-

123 Vgl. hierzu die Kapitel »Koloniale Interessen in Ungoni«, S. 133, sowie »Ali und die Frage der Autorschaft«, S. 146, und auch Habermas: Intermediaries, Kaufleute, Missionare, Forscher und Diakonissen.

124 Vgl. Harries: Butterflies and Barbarians, S. 123, 134–140.

125 Vgl. u. a. ABA St. Otmarsberg, Kigonsera-Chronik, Einträge vom 11.8.1905, 30.6.1905, 11.7.1905 und 17.8.1905; Briefkorrespondenz von P. Johannes Häfliger, Brief von Johannes Häfliger an H. P. Adalrich, Kigonsera, 23.8.1928; o. A.: Nachrichten aus der Mission. Aus Kigonsera, in: *Missions-Blätter*, IX. Jg., Nr. 5., 1904/05, S. 69–70.

126 Vgl. ABA St. Otmarsberg, Kigonsera-Chronik.

127 Hilfreich für den Umgang mit den vielfältigen und zugleich meist einseitigen Quellen in den Missionsarchiven ist der Beitrag: Ratschiller/Wetjen: Verflochtene Mission.

128 In den noch zu thematisierenden *Missions-Blättern* der St. Benediktus-Genossenschaft in St. Ottilien sind unter den »Nachrichten aus der Mission« häufig auch Berichte unter

reotypen und durchweg die Missionsarbeit legitimierend, schildert und interpretiert der Missionar die »Bräuche und Anschauungen«, die Sprachen, politische Strukturen sowie die Geschichte und Geschichten der lokalen Gemeinschaften. Seine Aufgabe, »mit Gottes Hilfe […] allmählich aus ihnen tüchtige Christen zu machen«,[129] bedingte den nahen Kontakt zur Bevölkerung, wenn dieser auch nicht immer reibungslos verlaufen zu sein scheint.[130] Schul- und Katechismusunterricht und seelsorgerische Tätigkeiten ließen enge, gleichwohl paternalistische Beziehungen entstehen. Darüber hinaus musste Häfliger sich auch beim Bau der Kirche und Brücken, beim Bestellen der Felder oder bei Verhandlungen mit den afrikanischen Machthabern über Gebiete, in denen neue Missionsstationen vorgesehen waren, mit den Gegebenheiten vor Ort gut auskennen.[131] Auch diesbezüglich konnten Missionare wie Häfliger nicht auf Kulturvermittler verzichten, hierzu gehörten etwa Dolmetscher, Führer, Konvertiten oder auch die lokalen Eliten.[132] Häfliger war unweigerlich auf ein gutes Auskommen mit den Menschen, die ihn umgaben, angewiesen, schließlich waren er und seine Mitbrüder in Kigonsera, das viele Stunden Fußmarsch von der nächsten Mission in Peramiho und der Militärstation in Songea entfernt lag, geografisch isoliert.

Seine Beobachtungen und Begegnungen hielt Johannes Häfliger auch mit der Kamera fest. Die ältesten erhaltenen Aufnahmen, die mit Sicherheit Häfliger zugeordnet werden können, zeigen die Missionsstation in Peramiho und sind auf das Jahr 1898 datiert.[133] Ob die Negative seiner frühen Fotografien erhalten geblieben sind, ist ungewiss, da mir der Zugang zum Archiv der Benediktiner-Abtei in Peramiho, in dem Häfligers Nach-

---

dem Titel »Aus Kigonsera« zu finden. Hervorzuheben ist des Weiteren ein Referat, das Häfliger anlässlich eines Heimaturlaubs 1900 hielt und das in zwei Teilen ebenfalls in den *Missions-Blättern* erschien: O.A.: Land und Leute von Ungoni. Nach einem Vortrag des R. P. Johannes Häfliger, in: *Missions-Blätter*, V. Jg., Nr. 1 und Nr. 2, 1901.

129 Vgl. ebd., S. 44–45. Vgl. hierzu ferner auch Doerr: Peramiho. Beginnings and Growth 1898 to 1998, S. 31–34.

130 Vgl. u. a. o. A.: Land und Leute von Ungoni, Fortsetzung und Schluss, in: *Missions-Blätter*, V. Jg., Nr. 2, 1901; o. A.: Nachrichten aus der Mission. Aus Kigonsera, in: *Missions-Blätter*, VI. Jg., Nr. 4, 1902, S. 126.

131 Vgl. u. a. o. A.: Nachrichten aus der Mission. Aus Kigonsera, in: *Missions-Blätter*, VI. Jg., Nr. 3, 1902; o. A.: Nachrichten aus der Mission. Aus Kigonsera, in: *Missions-Blätter*, VI. Jg., Nr. 4, 1902.

132 Vgl. Hölzl: Pater August Schynse (1857–1891), S. 61.

133 ABA St. Otmarsberg, Fotoarchiv, Umschlag: »53Aa–b Stationen / ehem. Pe-Gebiet«, mehrere Abzüge.

lass – sofern es einen gibt – vermutet wird, nicht gewährt wurde.[134] So ist auch das Original der Kigonsera-Chronik nicht einsehbar. Eine Abschrift der Chronik aus den Jahren 1898 bis 1916 wird jedoch im Archiv der Abtei St. Ottilien in Deutschland aufbewahrt.[135] Hiervon wiederum hat der Abt der Benediktiner-Abtei St. Otmarsberg im ostschweizerischen Uznach auf Anfrage einen Auszug aus den Jahren 1905 bis 1907 beschaffen können. In St. Otmarsberg befindet sich auch Häfligers Personalakte zusammen mit einigen Korrespondenzen, Zeitungsartikeln und den erwähnten Memoiren, da er, nachdem er im Ersten Weltkrieg interniert worden war und 1919 zwischenzeitlich nach Europa zurückkehren musste, zur schweizerischen Prokura wechselte. Infolge der Ausweisung der deutschen Missionare hatten die Benediktiner diese Prokura – seit 1982 eine Abtei – gegründet, um wieder Mitglieder ins mittlerweile britisch dominierte Tanganyika entsenden zu können. 1923 kehrte Häfliger, nun also als Schweizer Missionar, nach Kigonsera zurück, wo er erneut die Leitung der Missionsstation übernahm. Unter den tausenden, auf den Rückseiten fein säuberlich beschrifteten und thematisch geordneten Fotografien, die im Bildarchiv der Uznacher Abtei erschlossen sind, gibt es auch einzelne Abzüge von Häfligers frühen Aufnahmen sowie Diapositive und Postkarten, die auf seinen Fotografien basieren oder auf denen er selbst abgebildet ist. Zahlreiche seiner Aufnahmen aus den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts wurden zudem in zeitgenössischen Publikationen der Benediktiner-Mission abgebildet, sodass viele seiner Bilder nach wie vor verfügbar sind.

Über die Kamera und das Fotomaterial, die Johannes Häfliger um 1900 verwendete, ist nur sehr wenig bekannt. Aus den in Uznach aufbewahrten Briefen, die der Missionar zwischen 1924 und 1932 aus Tansania in die Schweiz schickte und in denen das Fotografieren als wiederkehrendes Thema seinen festen Platz hat, lässt sich dennoch einiges erfahren, was auch Rückschlüsse auf seine Praktiken um die Jahrhundertwende zulässt. Bereits zu jener Zeit waren auf dem europäischen Markt schon fotografische Rollfilme erhältlich, deren Entwicklung einem Fotolabor überlassen werden konnte.

134 Mein Antrag auf Archivzugang im Jahr 2015 wurde mit der Begründung abgelehnt, dass kein Archivar vor Ort sei, der mir bei den Recherchen helfen könne. Anderen Forschenden blieb der Archivbesuch mit anderen Erklärungen verwehrt. Vgl. ausführlich hierzu Kapitel 2.4.

135 Vgl. Volk: Archivbestände zu Tansania in der Benediktiner-Erzabtei St. Ottilien. Neben der Abschrift der Kigonsera-Chronik sind im Archivverzeichnis der Erzabtei St. Ottilien drei Rundschreiben, ein Brief und eine Postkarte aufgeführt, die Häfliger in der Zeit zwischen 1904 und 1919 verfasste.

Häfliger fotografierte allerdings noch in den 1920er Jahren mit den schweren und zerbrechlichen Glasplattennegativen,[136] womöglich weil das tropische Klima für die empfindlichen Zelluloidfilme eine besondere Gefahr darstellte. Immerhin konnte er schon bei seinen ersten Aufnahmen vorgefertigte Trockenplatten verwenden; seit den 1880er Jahren waren industriell hergestellte Gelatineplatten auf dem Markt erhältlich, die direkt in die Kamera geschoben wurden. Häfliger konnte die lichtdicht verpackten Negativplatten mit zum Aufnahmeort nehmen und musste sie weder vor noch nach dem Fotografieren aufwändig präparieren.[137] Es ist hingegen nicht anzunehmen, dass er in Ungoni die Möglichkeit hatte, seine Negative zur Entwicklung an ein Fotostudio zu übergeben. Vermutlich hatte er dazu in der Missionsstation eine kleine Dunkelkammer eingerichtet. Aus den Briefen geht hervor, dass er die Abzüge mithilfe eines Auskopierrahmens herstellte, d. h. er legte die Negative innerhalb eines Kopierrahmens auf Fotopapiere und durchsetzte sie so lange mit Tageslicht, bis das Bild deutlich erkennbar wurde und anschließend fixiert werden konnte.[138] Über die von Häfliger verwendete Kamera lässt sich hingegen nur spekulieren, da es um die Jahrhundertwende bereits eine große Vielfalt von Fotoapparaten gab, von denen sich viele auch auf Reisen problemlos verwenden ließen.[139]

Auch wenn Häfliger in Kigonsera bestimmt nicht immer Zugang zu den neuesten Fotoechniken hatte, veränderte sich seine Ausrüstung im Laufe seines missionarischen Aufenthaltes. Er hatte sein fotografisches Material direkt aus Europa nach Kigonsera liefern lassen, obwohl Fotogeschäfte in den größeren Städten Deutsch-Ostafrikas schon kurz nach 1900 Kameras und Negativmaterial verkauften.[140] Nebst der ständigen Bitte, man möge ihm doch endlich neue Jasskarten schicken, denn die alten seien schon wieder ganz abgegriffen, bat er in den meisten seiner Briefe an das Benedictusheim in Uznach insbesondere um die Nachsendung neuer Negativplatten, Kopier-

136 Vgl. ABA St. Otmarsberg, Briefkorrespondenz von P. Johannes Häfliger, Brief von Johannes Häfliger an H. P. Adalrich, Kigonsera, 22.5.1924.

137 Vgl. Lederbogen: Technikgeschichte der Fotografie, S. 494.

138 Vgl. ABA St. Otmarsberg, Briefkorrespondenz von P. Johannes Häfliger, Briefe von Johannes Häfliger an H. P. Adalrich, Kigonsera, 31.1.1928 und 22.5.1924.

139 Vgl. Lederbogen: Technikgeschichte der Fotografie, S. 496 ff.

140 Dies geht aus zahlreichen Annoncen in der kolonialen *Deutsch-Ostafrikanischen Zeitung* hervor, u. a. Werbeinserat der »Photographischen Anstalt« von C. Vincenti (Dar es Salaam), in: *Deutsch-Ostafrikanische Zeitung*, Jg. III, Nr. 6, 16.2.1901; Werbeinserat der »Photogr. Handlung u. Anstalt« von Walther Dobbertin (Dar es Salaam und Tanga), in: *Deutsch-Ostafrikanische Zeitung*, Jg. XII, Nr. 2, 8.1.1910.

rahmen, Fotopapiere und Ersatzteile für seine Kamera.[141] Seinen Wünschen wurde jedoch nicht immer entsprochen, so zum Beispiel, als er 1924 in einem Schreiben an den Abt in Uznach darum bat, es einmal mit Filmpackkassetten versuchen zu dürfen.[142] Er hätte anstelle von Glasplatten Planfilme als Negativmaterial verwenden wollen, ohne dafür eine neue Kamera anschaffen zu müssen. Die Filmpackkassetten mit den Planfilmnegativen waren zwar etwas teurer, dafür aber erheblich leichter und somit handlicher als die Blechkassetten mit ihren Glasplatten.[143] Häfliger begründete seine Bitte denn auch damit, dass es mit dem neuen Fotomaterial möglich würde, die Negative per Briefpost in die Schweiz zu verschicken. Er hatte es bis dahin abgelehnt, anstelle von Abzügen entwickelte Negativplatten zu verschicken, weil zum einen die »Heimsendung etwas umständlich u. kostspielig« war und er sich zum anderen auch die Möglichkeit bewahren wollte, jederzeit neue Abzüge seiner Fotografien entwickeln zu können.[144] Der Abt kam seiner Bitte nicht nach. Weil ihm aber von »anderer Seite« – er legte seinen Gönner nicht offen – das gewünschte Filmpack zugesandt wurde, konnte Häfliger spätestens ab 1927 und zumindest zeitweise mit Planfilm fotografieren. Die Negative wollte er dennoch lieber in eigener Obhut und unter seiner Kontrolle behalten.[145] Häfliger besaß in den 1920er Jahren noch einen weiteren Fotoapparat, eine Stereokamera.[146] Mit dieser konnte er zwei nur wenig verschobene Aufnahmen desselben Motivs gleichzeitig machen, die durch ein Stereoskop betrachtet einen räumlichen Eindruck vermitteln. Einige wenige von Häfligers Stereoaufnahmen sind heute im Fotoarchiv der Benediktiner-Abtei in Uznach zu finden.[147]

Sicherlich sind die Gründe vielfältig, weshalb Johannes Häfliger seit seiner Ankunft in Ungoni fortwährend fotografierte. Zwei davon scheinen für

141 Vgl. ABA St. Otmarsberg, Briefkorrespondenz von P. Johannes Häfliger, Briefe von Johannes Häfliger an H. P. Adalrich, Kigonsera, 22.5.1924 und 31.1.1928.

142 Vgl. ABA St. Otmarsberg, Briefkorrespondenz von P. Johannes Häfliger, Brief von Johannes Häfliger an H. P. Adalrich, Kigonsera, 22.5.1924.

143 Vgl. Pritschow: Handbuch der wissenschaftlichen und angewandten Photographie, S. 284–285.

144 Vgl. ABA St. Otmarsberg, Briefkorrespondenz von P. Johannes Häfliger, Brief von Johannes Häfliger an H. P. Adalrich, Kigonsera, 22.5.1924.

145 Vgl. ABA St. Otmarsberg, Briefkorrespondenz von P. Johannes Häfliger, Brief von Johannes Häfliger an H. P. Adalrich, Kigonsera, 30.10.1927.

146 Vgl. ABA St. Otmarsberg, Briefkorrespondenz von P. Johannes Häfliger, Brief von Johannes Häfliger an H. P. Adalrich, Kigonsera, 31.1.1928.

147 Vgl. ABA St. Otmarsberg, Fotoarchiv, u. a. Umschlag: »53 Bc) Stationen ehem. Pe-Gebiet Kigonsera Gesamt / alt«, mehrere Abzüge.

die Entstehung der Fotografie der Kriegsgefangenen in Songea besonders relevant zu sein und werden hier vertieft behandelt: Häfligers Auftrag, Bilder aus dem Missionsgebiet nach St. Ottilien zu schicken, und sein dokumentarischer Gebrauch der Fotografie. Der erste Grund ist deswegen zentral, weil er erklärt, wieso Häfliger auf dem langen Weg von Europa nach Ungoni eine Kamera mitführte und während all der Jahre seines Aufenthalts mit fotografischem Material aus Europa beliefert wurde. Häfliger mag zwar der erste Benediktiner gewesen sein, der in Ungoni fotografierte, außergewöhnlich war dies im ausgehenden 19. Jahrhundert jedoch nicht. Missionare fotografierten vereinzelt schon in den 1850er und 1860er Jahren, wie Paul Jenkins, Historiker und Archivar der ehemaligen Basler Mission, in einem frühen Aufsatz zur Missionsfotografie schreibt.[148] Am Beispiel dreier Fotopioniere in Westafrika zeigt er, wie einige Missionsgesellschaften das neue Medium schon bald nach der Einführung der Daguerreotypie 1839 verwendeten und die meisten sich spätestens ab den 1880er Jahren einen Grundstock an Fotografien zulegten. Die Intentionen der Fotografen und die Verwendung ihrer Aufnahmen aus den Missionsgebieten waren zwar seit jeher vielfältig, wie etwa der irische Missionshistoriker Jack Thompson ausführlich dargelegt hat.[149] Die in europäischen Missionspublikationen erschienenen Aufnahmen waren jedoch meist darauf angelegt, die schriftlichen Berichte über erfolgreiche Bekehrungen und zivilisatorische Erfolge zu illustrieren und so die missionarischen Unternehmungen zu legitimieren. Die Missionsgesellschaften verwendeten die Fotografien in ihrer Öffentlichkeitsarbeit zu Werbezwecken und überzeugten mit visuellen Belegen heimische Spenderinnen und Kritiker vom Nutzen ihrer Tätigkeit.[150] Fotografien, die die Entstehung christlicher Gemeinschaften illustrieren oder Afrikanerinnen und Afrikaner im Schulunterricht, bei der Taufe oder europäisch gekleidet auf Gruppenporträts zeigen, liegt die Botschaft eines positiven Wandels zugrunde.[151] Die visuelle Vermittlung eines Kontrasts zwischen ›traditioneller Kultur‹ und ›Heidentum‹ auf der einen Seite und modernem, christlichem Lebensstil auf der anderen, die gerne auch mit ›Vorher-Nachher‹-Aufnahmen versucht wurde,

148 Vgl. Jenkins: The Earliest Generation of Missionary Photography.

149 Anhand anschaulicher Beispiele zeigt Thompson, dass Missionare nicht nur für das europäische Publikum Aufnahmen machten, sondern die Fotografie auch dazu verwendeten, Afrikanerinnen und Afrikaner zu beeindrucken, einzuschüchtern, sie zu porträtieren, ihr Vertrauen zu gewinnen oder sie gegen koloniale Gewalt und Unterdrückung zu verteidigen. Thompson: African Missionary Photography as Enslavement and Liberation.

150 Vgl. Corbey: Der Missionar, die Heiden und das Photo.

151 Vgl. Wagner: Missionare als Photographen.

war Teil des kolonialen Diskurses und der Fortschrittspropaganda.[152] Gesine Krüger macht allerdings darauf aufmerksam, dass diesen Bildern »schon immer eine merkwürdige Ambivalenz an[haftet], denn sie zeigen ja nicht nur einen Gegensatz, zwei unterschiedliche historisch-zivilisatorische Zustände, sondern sie belegen gerade durch die zeitgleiche Gegenüberstellung derselben Personen einmal als ›Heiden‹ und einmal als ›Christen‹, wie durchlässig die vermeidlich unvereinbaren Oppositionen waren«.[153] Sie weist des Weiteren auf die Tendenz hin, dass das Wissen über die Abbildungspraktiken den Blick von vornherein lenkt und die Fotografien in immer gleicher Weise als Dokumente kolonialer Unterdrückung interpretiert werden.[154] In Südafrika – und dasselbe gilt auch für Tansania – werden heute jedoch auch Fotografien, die in einem missionarischen Umfeld entstanden, angeeignet, neu verwendet und mit einem anderen Blick betrachtet.

Einzubringen ist hier auch Christraud Gearys wichtiger Hinweis, dass von diesen publizierten, in den kolonialen Diskurs eingebetteten Missionsfotografien jene zu unterscheiden sind, die nie zur Veröffentlichung vorgesehen waren und die sich vielfach bis heute in privaten Beständen befinden.[155] Diese Fotografien reproduzieren nicht die gängigen stereotypen Motive der Missionsfotografie, sondern zeigen den Alltag der Missionare und häufig eine familiäre Nähe zu ihren afrikanischen Freunden und Angestellten. Weil fotografisch festgehaltene Szenen des Alltagslebens in den Kolonien eine Nähe zeigen, die in Texten kaum ausgedrückt wird und sich üblicherweise den Konventionen der Kolonialliteratur entzieht, »können Fotografien bei aller gebotenen Quellenkritik auch Aspekte einer in schriftlichen Texten verborgenen Alltagsgeschichte erschließen«.[156] Fotografien, die im Umfeld der Missionen entstanden, bereichern schließlich nicht nur die Kolonialgeschichte, sondern auch die Afrikanische Geschichte, wie Jenkins schon Anfang der 1990er Jahre argumentierte.[157] Da Johannes Häfliger ein begeisterter Fotograf war, ist anzunehmen, dass er ebenfalls Aufnahmen für den privaten Gebrauch gemacht hat. Vermutlich überstanden viele seiner Fotografien die turbulenten Jahre zwischen dem Majimaji-Krieg und dem Ersten Weltkrieg

152 Vgl. Geary: Missionary Photography, S. 48–50. Wie eng auch in Deutsch-Ostafrika die Missionierung mit der kolonialen Disziplinierung und Erziehung verflochten war, zeigt Becher: Die deutsche evangelische Mission.

153 Krüger: Schrift und Bild, S. 136.

154 Vgl. ebd., S. 135, 142–143.

155 Vgl. Geary: Missionary Photography, S. 49–50.

156 Krüger: Schrift und Bild, S. 129.

157 Vgl. Jenkins: The Earliest Generation of Missionary Photography, S. 89.

und die vielen Jahrzehnte im feuchten Klima nicht, vielleicht befinden sich aber einige auch in Alben von Verwandten und Freunden.

Mehr Gewissheit besteht hingegen über die Verwendung von Fotografien Häfligers zur Spendenwerbung. Per Briefpost schickte er regelmäßig Aufnahmen, die sich zur Veröffentlichung in den Missionspublikationen oder in Diavorträgen besonders eigneten, mit den passenden Begleittexten nach Europa.[158] Häfliger hatte denn auch recht genaue Vorstellungen darüber, welche Aufnahmen als Lichtbilder eine gute Wirkung haben dürften, wenn er etwa schrieb: »Besonders die Kinder mit den Kleidern aus Baumrinde werden ihren Eindruck nicht verfehlen. Mit diesen mussten sie zur ersten hl. Kommunion gehen.«[159] Das wichtigste Publikationsorgan der Benediktiner waren damals – und sind bis heute – die *Missions-Blätter*, die seit 1897 bebildert sind, wie aus dem in jenem Jahr neu hinzugefügten Untertitel *Illustrierte Zeitschrift für das katholische Volk* hervorgeht.[160] Auch andere Missionsgesellschaften nutzten solche Publikationsformate, um das weit verzweigte Netz der Missionsinteressierten über Fortschritte und Schwierigkeiten in den Missionsgebieten zu informieren und Spendengelder einzuwerben.[161] Die monatlich erscheinenden Neuigkeiten aus der Mission und dem Benediktiner-Orden in St. Ottilien wurden anfänglich nur vereinzelt von Stichen und noch seltener von Fotografien begleitet. Mit den verbesserten Vervielfältigungstechniken und den sinkenden Reproduktionskosten stieg allerdings die Zahl der Abbildungen in den Jahren nach 1900 rasch an. Unter den Beiträgen aus den außereuropäischen Gebieten stehen jeweils die »Nachrichten aus der Mission« über die Entwicklungen in den einzelnen Stationen im Zentrum. Berichtet wurde aber auch vom politischen Geschehen in den Kolonien und von Reiseerlebnissen genauso wie über die Bevölkerung in den Missionsgebieten. Entsprechend breit ist die Palette der dazugehörigen Abbildungen: Landschaftsfotografien, Bilder von kolonialen Bauten, Porträts der politischen Elite und der lokalen Bevölkerung ergänzen die klassischen Missionsfotografien. Diese zeigen etwa Missionsschwestern auf der Krankenstation, Täuflinge und Hochzeitspaare, den Bau von Kirchen, Spitälern und Schulen oder Missionare, die gemeinsam mit Mitgliedern der

158 Vgl. u. a. ABA St. Otmarsberg, Briefkorrespondenz von P. Johannes Häfliger, Briefe von Johannes Häfliger an H. P. Adalrich, Kigonsera, 6.9.1926 und 20.4.1927.

159 ABA St. Otmarsberg, Briefkorrespondenz von P. Johannes Häfliger, Brief von Johannes Häfliger an H. P. Adalrich, Kigonsera, 22.5.1924.

160 Vgl. O.A.: Was wollen die Missions-Blätter?, in: *Missions-Blätter*, I. Jg., Nr. 1, 1897, S. 3–6.

161 Vgl. van der Heyden: Der Missionar Alexander Merensky als Wissenschaftler, S. 49–50.

neuen christlichen Gemeinschaft posieren. Die frühesten Abbildungen aus den Missionsgebieten sind meist mit den Namen von professionellen Fotografen oder Kolonialbeamten ausgewiesen,[162] zunehmend erschienen aber Aufnahmen, die die Missionare selbst machten und nach Europa schickten.

1899 begleiteten erstmals Fotografien die Neuigkeiten aus Peramiho. Alle vier Aufnahmen – zwei zeigen Landschaften, eine den Bau der Kirche und eine weitere die Missionsstation – sind mit dem Vermerk »Nach einer Photographie von R. P. Johannes« versehen.[163] Mit Häfliger, der erst kurz zuvor in Peramiho eingetroffen war, kam wohl auch die erste Kamera in diese Missionsstation. Häfligers Berichte, die nach seiner Versetzung nach Kigonsera immer zahlreicher und umfassender wurden, sind fortan fast ausnahmslos mit Fotografien der missionarischen Einrichtungen und der afrikanischen Bevölkerung illustriert. Seine Aufnahmen erschienen – und erscheinen bis heute – auch in weiteren Publikationen der Benediktiner-Missionare, sie wurden bei Diavorträgen gezeigt oder zirkulierten als Postkarten, wie der Bücher- und Fotobestand des Archivs in Uznach belegt.

Dokumentarische Fotografien aus der Nachkriegszeit

Johannes Häfligers fotografische Tätigkeit war jedoch nicht auf jene Fotografien beschränkt, die zur Einwerbung von Spendengeldern und zur Propagierung missionarischer Tätigkeiten dienten. Dies führt zum zweiten Aspekt, der für die Entstehung der in dieser Fotogeschichte zentralen Aufnahme grundlegend ist: Während und nach dem Majimaji-Krieg hielt Häfliger Auseinandersetzungen zwischen den deutschen Kolonialtruppen und der lokalen Bevölkerung fotografisch fest. Neben den bekannten Fotografien aus dem Krieg sind im Fotoarchiv der Benediktiner-Abtei in Uznach auch solche überliefert, die nicht den Weg an die Öffentlichkeit fanden. Zwei Beispiele nicht-publizierter Fotografien machen deutlich, dass Häfliger die Kamera auch zu dokumentarischen Zwecken einsetzte. Beide Beispiele betreffen die Zeit kurz nach dem Majimaji-Krieg, als die Hungersnot und die Übergriffe der kolonialen Truppen die Bevölkerung Ungonis zunehmend bedrohten.

162 Die Fotografien in den frühen Ausgaben der *Missions-Blätter* stammen beispielsweise von den professionellen Fotografen C. Vincenti und J. M. Santos und sind ein Hinweis darauf, dass Fotografien auch zugekauft wurden.

163 Vgl. P. Cassian: Chronik aus Peramiho, in: *Missions-Blätter*, III. Jg., Nr. 2, 1899, S. 40–42, 46–50.



Abb. 24: Johannes Häfliger hat diese Aufnahme im Jahr 1906 oder 1907 in Kigonsera gemacht.[164]

Die erste Fotografie zeigt eine Gruppe von rund 75 Erwachsenen und Kindern, die vor einem einfachen Gebäude aus Backstein versammelt sind; im Hintergrund ist eine Kirche erkennbar. Die Mehrheit sitzt auf dem Boden, mit dem Rücken zum Fotografen, andere halten sich die Hände vors Gesicht, wohl um sich vor der blendenden Sonne zu schützen, sodass auch ihre Gesichter nicht zu erkennen sind. Bei den zahlreichen Personen, die Kleinkinder auf dem Rücken tragen, handelt es sich vermutlich um Frauen und Mädchen. Sie alle sind in schlichtes Tuch gekleidet, einige haben den Oberkörper entblößt, manche tragen Schmuck um den Hals. Nur ein Mann, der sich unweit des Eingangs zum Gebäude befindet und die Aufmerksamkeit der ihn umringenden Gruppe auf sich zieht, trägt ein helles Hemd. Einige Personen haben Töpfe oder Behälter am Boden neben sich platziert.

Im Vergleich mit anderen Fotografien der Missionsstation bestätigt sich, was auch der mit Bleistift notierten Aufschrift auf der Rückseite des Abzugs zu entnehmen ist: Die Aufnahme zeigt »Kigonsera zur Zeit der Hungers-

164 ABA St. Otmarsberg, Fotoarchiv, Umschlag: »53Aa–b Stationen / ehem. Pe-Gebiet«, Be) Kigonsera alt. Bau, fotografischer Abzug Nr. 60. Aufschrift auf der Rückseite: »Kigonsera zur Zeit der Hungersnot 190[!] / 1906/07.«

not 190[!]«. »1906/07« ist mit blauem Stift und vermutlich zu einem anderen Zeitpunkt ergänzt worden, da sich die Handschrift der Beschriftung und jene des Aufnahmejahres unterscheiden. Der Schwarz-Weiß-Abzug, der möglicherweise erst lange Zeit nach der Aufnahme entstand, ist an den Rändern leicht vergilbt, insgesamt aber in gutem Zustand. Er wird zusammen mit zwei weiteren Aufnahmen in einem Umschlag aufbewahrt: Die eine zeigt Kigonsera bei Häfligers Ankunft »nach dem Aufstand«, die andere »Kigonsera, zur Not wieder hergestellt«.[165] Alle drei Fotografien sind von Häfliger beschriftet, wie ein Vergleich mit der Handschrift in seinen Briefen zeigt.

Es sind keine weiteren Informationen zur Aufnahme vorhanden, der Kontext erschließt sich aber anhand der Kigonsera-Chronik. Seine Befürchtungen über eine »vielleicht bevorstehende Hungersnot« erwähnte Häfliger erstmals im Chronik-Eintrag vom 7. Februar 1906;[166] ab Herbst 1906 werden die fehlenden Nahrungsmittel zum alles überschattenden Thema der Chronik. Häfligers fortlaufende Schilderungen ergeben ein eindrückliches Bild davon, wie der Hunger infolge des Kriegs die Bevölkerung immer größere Not leiden ließ und unzählige Menschen das Leben kostete. Während der Hungersnot, die weit über das Kriegsende hinaus andauerte, suchten viele Menschen Unterstützung bei den Missionsstationen.[167] Häfliger beklagte in mehreren Chronik-Einträgen, dass die Missionare den vor Hunger sterbenden Menschen nicht die notwendige Hilfe leisten konnten. Die obenstehende Fotografie ist kaum am selben Tag gemacht worden wie der folgende Chronik-Eintrag, sie zeigen beide jedoch die sich täglich wiederholende Situation:

> »Heute liessen wir einmal die zählen, welche um Nahrung baten. Es waren deren 138. An soviele müssen wir täglich Lebensmittel austeilen. Wir können ihnen aber nicht so viel geben, dass sie sich sättigen können. In Mehrzahl sind Weiber und Kinder diese Armen.«[168]

Die Bekämpfung des Hungers führte zu Konflikten zwischen den Benediktiner-Missionaren und der Kolonialverwaltung, die grundsätzlich in gutem Verhältnis zueinanderstanden. Die Missionare waren Teil des kolo-

---

165 ABA St. Otmarsberg, Fotoarchiv, Umschlag: »53Aa–b Stationen / ehem. Pe-Gebiet«, Be) Kigonsera alt. Bau, fotografischer Abzug Nr. 46. Aufschrift auf der Rückseite: »Bei unserer Ankunft in Kigonsera nach dem Aufstand.«; fotografischer Abzug Nr. 52. Aufschrift auf der Rückseite: »Kigonsera, zur Not wieder hergestellt.«

166 ABA St. Otmarsberg, Kigonsera-Chronik, Eintrag vom 7.2.1906.

167 Vgl. Niesel: Für Kreuz und Krone, S. 110. Zur Hungersnot in Ungoni vgl. auch Schmidt: (Re-)Negotiating Marginality, S. 56–58.

168 ABA St. Otmarsberg, Kigonsera-Chronik, Eintrag vom 13.1.1907.

nialen Systems, sie stellten die europäische Expansion und die ihr zugrundeliegenden Vorstellungen nicht infrage, sondern profitierten vielmehr davon. Häfligers Verhältnis zu den deutschen Kolonialbeamten und Militärs war daher ambivalent: Die Benediktiner waren auf die Zustimmung der Kolonialregierung zur Erschließung neuer Missionsgebiete angewiesen. Zudem suchten und fanden die Missionsleute während des Kriegs Zuflucht bei den kolonialen Truppen, die ihnen, wie dies an Häfligers Beispiel noch gezeigt wird, wochenlanges Asyl in ihren Einrichtungen boten. Dennoch gab es kontinuierlich Spannungen zwischen Häfliger und der deutschen Kolonialverwaltung,[169] die sich nach Kriegsende und mit den zunehmend deutlich werdenden Kriegsfolgen verschärften.[170] Bereits im Februar 1906 kritisierte Häfliger, dass das Bezirksamt in Songea die sich abzeichnende Hungersnot nicht nur in Kauf nehme, sondern sie sogar begrüße. In der Missionschronik hielt er fest, dass er den Bezirksamtmann auf das Bevorstehen einer Hungersnot aufmerksam machte, worauf dieser erwidert habe: »Das ist recht. Die Kerls sollen nur hungern. Für uns werden wir schon chakula [Essen/Nahrung; Anm. E.K.] bekommen. Wenn ich könnte, würde ich es selbst verhindern, dass sie was anpflanzen. Nur so können wir den Kerls den Krieg verleiden.«[171] Dass die Zerstörung von Ernten und die Verwüstung von Feldern ein – wie in der Forschung heute Einigkeit besteht – »strategisches Mittel zur Niederschlagung des Maji-Maji-Krieges«[172] waren, ahnte Häfliger wohl. In zahlreichen Interventionen bei den Kolonialbehörden, denen er im Laufe der folgenden zwei Jahre immer deutlicher die Verantwortung für die Hungersnot in Ungoni zuwies, wiederholte er die Vorwürfe, die lokale Bevölkerung werde am Bestellen ihrer Felder gehindert und stattdessen zu unnützen Arbeiten gezwungen. Noch dazu würden ihre Vorräte, Felder und Ställe von den afrikanischen Hilfskräften der kolonialen Trup-

169 Mitte Januar 1906, also während die Kolonialtruppen Häfliger in Songea Schutz gewährten, kam es zum Streit zwischen dem Bezirksamtmann und dem Missionar aufgrund von Raubüberfällen und Übergriffen der Kolonialtruppen gegen die Bewohnerinnen und Bewohner von Kigonsera. Häfligers Beschwerden lösten auch in den folgenden Wochen Auseinandersetzungen aus. Vgl. u.a. ABA St. Otmarsberg, Kigonsera-Chronik, Einträge vom 17.1.1906, 9.2.1906 und 17.2.1906.

170 Zum Konflikt zwischen Häfliger und der Kolonialverwaltung vgl. auch Doerr: Monks Standing up to Colonial Authorities, S. 159 ff.; Schmidt: (Re)Negotiating Marginality, S. 50, 58.

171 ABA St. Otmarsberg, Kigonsera-Chronik, Eintrag vom 7.2.1906.

172 Wimmelbücker: Verbrannte Erde, S. 99. Im Zusammenhang mit dem Majimaji-Krieg wurde der Begriff der »scorched-earth policy« bereits in den 1960er Jahren verwendet; Gwassa: The German Intervention and African Resistance, S. 111, 120.

pen geplündert, und es komme zur »gewaltsamen Requirierung von Lebensmitteln von Seiten des Bezirksamts«.[173] Obwohl Missionare auch in anderen Regionen Afrikas die Kolonialkriege teilweise als Gottesgericht und gerechte Strafe für Aufstandsgelüste oder das Heidentum generell sahen, gehörten nicht wenige von ihnen zu den vehementesten Kritikern der rigorosen Kriegsführung der deutschen Truppen.[174]

Im zweiten Beispiel wird noch deutlicher, dass Häfliger auch Fotografien machte, die explizit zur Dokumentation der Gewalt gegen Afrikanerinnen und Afrikaner vorgesehen waren. Der Vorwurf, dass »das Bezirksamt die Hauptschuld daran trägt, dass jetzt eine so grosse Hungersnot in Ungoni herrscht«,[175] war nicht der einzige Grund für die zunehmenden Spannungen zwischen Häfliger und den deutschen Kolonialbehörden, die schließlich in einer Anklage gegen den Missionar und seiner Versetzung nach Ndanda mündeten.[176] Hartnäckig und vehement kritisierte er die körperlichen Misshandlungen der Zivilbevölkerung durch die deutschen Truppen, die Übergriffe auf Frauen und die Zwangsarbeit.[177] Bei der »Inschutznahme der Schwarzen gegen Ungerechtigkeiten von Organen des Bezirksamtes«, wie Häfliger seine manchmal impulsiven Interventionen einmal rechtfertigte,[178] setzte er vereinzelt auch Fotografien als Belege für die verübten Misshandlungen ein. Als etwa ein Bewohner von Kigonsera von einem *askari* mit 50 Peitschenhieben bestraft wurde, fotografierte Häfliger die »fürchterlich grosse Wunde«.[179] Er schickte die Aufnahme zusammen mit einem Beschwerdebrief an das Bezirksamt in Songea und, als von dort nicht die erwartete

173 ABA St. Otmarsberg, Häfliger, Johannes: Angaben über meinen afrikanischen Lebenslauf, Peramiho 2.12.1952, S. 8–10; Kigonsera-Chronik, u. a. die Einträge vom 13.6.1906, 16.7.1906, 10.9.1906, 24.9.1906, 30.12.1906, 23.2.1907 und 21.9.1906 (dort auch das Zitat).

174 Dass Missionare auch in anderen Kolonialkriegen eine ambivalente Haltung einnahmen, zeigt Gesine Krüger am Beispiel des Herero-Kriegs, in dem sich Missionare zugleich für die Kriegsgefangenen einsetzten, Vermittlungsversuche unternahmen und mit der Kolonialverwaltung kooperierten. Vgl. Krüger: Kriegsbewältigung und Geschichtsbewusstsein, S. 163–182.

175 Vgl. ABA St. Otmarsberg, Kigonsera-Chronik, Eintrag vom 23.2.1907.

176 Vgl. ABA St. Otmarsberg, Kigonsera-Chronik, Einträge vom 23.2.1907, 17.5.1907 und 15.6.1907.

177 Vgl. ABA St. Otmarsberg, Kigonsera-Chronik, u. a. Einträge vom 9.2.1906, 17.2.1906, 29.9.1906, 30.12.1906 und 28.1.1907.

178 ABA St. Otmarsberg, Kigonsera-Chronik, Eintrag vom 15.6.1907.

179 Vgl. ABA St. Otmarsberg, Häfliger, Johannes: Angaben über meinen afrikanischen Lebenslauf, Peramiho, 2.12.1952, S. 8–10. Vom selben Fall berichtet Häfliger auch in den Einträgen der Kigonsera-Chronik vom 25.12.1906, 14.1.1907 und 17.5.1907.

Antwort eintraf, an Gouverneur Freiherr von Rechenberg nach Dar es Salaam. Obwohl weder das Negativ noch ein Abzug dieser Aufnahme überliefert sind und ihre Existenz nur aus den schriftlichen Quellen hervorgeht, wird an diesem Beispiel deutlich, dass die Fotografie nicht nur ein koloniales Herrschaftsinstrument war, sondern zugleich auch zur Dokumentation kolonialer Unterdrückung verwendet wurde. Wie folgenreich und effektiv eine solche fotografische Dokumentation sein konnte, zeigen etwa Christraud Geary sowie Jack Thompson anhand von Fotografien aus dem vom belgischen König Léopold dominierten Kongo-Freistaat: Es waren ebenfalls Missionarinnen und Missionare, die Verstümmelungen und andere Gewalttaten gegen die afrikanische Bevölkerung fotografierten. Diese Aufnahmen dienten der *Congo Reform Association* als mediales Mittel bei der Aufklärung über die verübten Gräueltaten, die schließlich maßgeblich dazu beitrug, dass der Kongo 1908 vom belgischen König in den Verantwortungsbereich der Regierung überging.[180]

Ob Häfliger auch mit der Aufnahme der inhaftierten Kriegsgefangenen bezweckte, Missstände im Gefängnis oder Kriegsverbrechen zu dokumentieren, lässt sich anhand der überlieferten Quellen nicht beurteilen. Er wurde zwar, wie der Benediktiner-Missionshistoriker Lambert Doerr schreibt, Zeuge der »merciless retribution by the German authorities against the Wangoni leadership«,[181] es waren jedoch gerade Ngoni-Krieger gewesen, die ihn wenige Monate zuvor angegriffen, die Missionsstation in Kigonsera zerstört und die Missionsleute veranlasst hatten, bei den deutschen Kolonialtruppen Schutz zu suchen. Sicherlich ging es dem Missionar aber darum, ein bedeutendes historisches Ereignis, als das er den Krieg schon sehr früh erkannte,[182] zu dokumentieren – auch mit der Kamera. Häfliger verstand sich selbst als Chronisten, und dies nicht nur im Sinne des Verfassens der Chronik einer Missionsstation. Er beobachtete das Kriegsgeschehen und berichtete eingehend darüber, genauso wie über die Missstände nach dem Krieg und seine Interventionen bei den deutschen Kolonialbehörden. Er wollte der Nachwelt, vielleicht sogar der Geschichtsschreibung, Zeugnisse hinterlassen, wie sich an einem Chronik-Eintrag zeigt, in dem er seine ausführlichen Schilde-

180 Vgl. Geary: In and Out of Focus, S. 40–43; Thompson: African Missionary Photography as Enslavement and Liberation, S. 17 ff.

181 Doerr: Monks Standing up to Colonial Authorities, S. 158.

182 Ab dem 11. September 1905 beschrieb Häfliger die Ereignisse nicht länger als Aufstand, sondern meist als Krieg. Vgl. ABA St. Otmarsberg, Kigonsera-Chronik, Eintrag vom 11.9.1905.

rungen und die Abschrift seiner Beschwerdeschreiben damit begründet, dass »auch spätere Generationen evtl. sich ein Urteil bilden« können.[183]

Häfliger war nicht der einzige mit einer Kamera ausgestattete Zeitzeuge, der diese zur Dokumentation des Kriegs nutzte, um historische Zeugnisse zu hinterlassen. Ein weiteres Beispiel ist der deutsche Geograf und Ethnologe Karl Weule, der während einer Expedition in Deutsch-Ostafrika einige Tage in Lindi weilte.[184] Im dortigen Militärspital traf Weule auf Selemani Mamba, politischer Führer der Mwera und Anführer im Majimaji-Krieg, der in Gefangenschaft seiner bevorstehenden Hinrichtung entgegensah. Über diese Begegnung schrieb Weule: »Als historische Persönlichkeit, die in den Annalen unserer Kolonie zweifellos lange weiterleben wird, war Seliman Mamba wohl der Verewigung seiner Züge würdig, und darum habe ich ihn eines schönen Tages im Hofe des Lazaretts photographiert.«[185] Weule sollte recht behalten, auch wenn er bestimmt nicht davon ausging, dass dieser »Übeltäter«, der, wie er schrieb, »eine ganze Reihe von Menschenleben, auch das von Europäern, auf dem Gewissen hat«,[186] einmal als Kriegsheld erinnert würde. Selemani Mambas Porträt ist eine der viel gezeigten Aufnahmen im Gedenken und in der Vermittlung des Majimaji-Kriegs in Tansania.

Voraussetzung dafür, dass sich die Fotografie im ausgehenden 19. Jahrhundert auch zu einem Instrument der Dokumentation von Kriegen und Gewalt – nicht nur in Afrika – entwickelte, ist, dass sie als wahrheitsgetreues Zeugnis betrachtet wird, dem eine Beweiskraft zugestanden wird.[187] Hierbei spielen dieselben der Fotografie zugeschriebenen Eigenschaften eine Rolle, die sie auch zu einem wissenschaftlichen Instrument werden ließen: Es geht um die detailgetreue, scheinbar objektive, weil mechanische und somit vom Menschen unveränderte Wiedergabe, wie in der ersten Fotogeschichte bereits ausführlich dargelegt wurde.[188] Erwartungen, die Fotografie würde sich zu einem bedeutenden Instrument in der Dokumentation von Objek-

183 ABA St. Otmarsberg, Kigonsera-Chronik, Eintrag vom 17.5.1907.

184 Die Fotografie von Selemani Mamba ist ausführlicher besprochen in: Rushohora/Kurmann: Look at Majimaji!, S. 97–98.

185 Karl Weule: Negerleben in Ostafrika, S. 45–46.

186 Ebd., S. 45–46.

187 Dass die der Fotografie zugeschriebene Beweiskraft ein komplexes historisches Ergebnis ist und von Fotografien nur innerhalb bestimmter institutioneller Praktiken und historischer Beziehungen ausgeübt wird, hat u. a. John Tagg herausgearbeitet; Tagg: The Burden of Representation.

188 Vgl. hierzu das Kapitel »Umgeben von Messtabellen, Fußabdrücken und einer Farbskala«, S. 103.

ten, Menschen und, wenn technisch möglich, von Ereignissen entwickeln, begleiteten bereits die frühen fotografischen Verfahren der Daguerreotypie und der Kalotypie.[189] Nicht nur Wissenschaftler, sondern auch Journalisten begrüßten die neuen Technologien und waren sich einig, »that photographs were exact documents, undistorted by human perception«, wie der Fotohistoriker Jens Jäger schreibt.[190] Erste Formen der fotografischen Berichterstattung entstanden schon in den 1840er Jahren; für den russisch-türkischen Krimkrieg 1855 und den amerikanischen Sezessionskrieg 1861–1865 kann von einer eigentlichen Kriegsberichterstattung gesprochen werden.[191] Auf dem afrikanischen Kontinent entstanden einzelne Fotografien im Krieg der Briten gegen das Asante-Königreich im heutigen Ghana 1874.[192] Dokumentiert wurde später auch der Südafrikanische Krieg in den Jahren 1899 bis 1902.[193] Die Fotografie gilt als »das objektive Medium par excellence zur Erfassung des Wirklichen«,[194] als »das technische Medium des Realismus«.[195] Dieses Erbe sei der Fotografie eigen und bestimme nach wie vor unser Bild von ihr, betont auch Bernd Stiegler.[196] Die Fotografie sich als unbestechliche Augenzeugenschaft, als Indiz oder gar als Beweis vorzustellen, mag heute vielen als naive Deutung gelten, doch ganz gelöst hat sich auch eine medienkritische Gesellschaft nicht von ihr.

189 Vgl. Jäger: Elective Affinities?, S. 39 ff.

190 Ebd., S. 40. Eine Ausnahme unter den Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern, und dies ist einer der zentralen Punkte von Jägers Aufsatz, sind die Historikerinnen und Historiker, die Fotografien lange Zeit ignorierten oder gar zurückwiesen, gerade weil ihnen der Status eines subjektiven Statements abgesprochen wurde, die der Interpretation der Geschichtsforschung bedürfte. Erst seit den 1970er Jahren haben die Geschichtswissenschaften zunehmend das subjektive und kreative Potenzial der Fotografie anerkannt. Zugleich wurde die Aufgabe der Historikerinnen und Historiker neu bewertet, sodass Fotografien als Quellen – und später auch als Forschungsgegenstände – in der historischen Forschung Interesse fanden.

191 Einen kurzen Überblick über die Entwicklung der Bildberichterstattung gibt u. a. Baatz: Geschichte der Fotografie, S. 51–54. Zur Kriegsfotografie empfehlen sich die Publikationen von Anton Holzer, zum Beispiel der Sammelband Holzer (Hg.): Mit der Kamera bewaffnet.

192 Vgl. Jenkins: A Provisional Survey of Nineteenth Century Photography on the Gold Coast and in Ashanti.

193 Vgl. Geary: In and Out of Focus, S. 40.

194 Boltanski: Die Rhetorik des Bildes, S. 138.

195 Stiegler: Montagen des Realen, S. 23.

196 Vgl. ebd., S. 7–8, 23. Anregend ist diesbezüglich auch Stieglers Theoriebilderbuch von 14 Arten, das Reale fotografisch darzustellen. Vgl. ebd., S. 41–68.

Ob als Teil der Berichterstattung über den Krieg, für die Häfliger verschiedene Medien nutzte, oder als Beweismittel im Engagement gegen Gewalt, Zwangsarbeit und Aushungern – seine fotografische Dokumentation ging über eine Missionsfotografie hinaus, die auf eine Visualisierung der missionarischen Erfolge zielte. Und dennoch lässt sich diese Dokumentation nicht von seinem Auftrag als Missionar trennen, was gerade auch in der Fotografie der Kriegsgefangenen und ihrer Erstpublikation erkennbar ist.

Vorgeschichte: Die Benediktiner-Mission im Majimaji-Krieg

Die Entstehungsgeschichte der Fotografie der in Songea inhaftierten Kriegsgefangenen führt noch einmal zurück in den Majimaji-Krieg, dessen Verlauf in Ungoni in der ersten Fotogeschichte bereits erläutert worden ist. An dieser Stelle geht es um die Ereignisse in Kigonsera im September 1905, als Majimaji-Krieger die dortige Missionsstation angriffen, und um die nachfolgenden Monate, die dazu führten, dass einige dieser Krieger und ihre Anführer zu Beginn des Jahres 1906 im Gefängnis von Songea Johannes Häfliger gegenüberstanden. Schriftlich überliefert ist nur die Sicht des Missionars, die immerhin an seine Position in der Begegnung mit den Gefangenen heranführt. Die andere Seite, jene der Majimaji-Anführer und Krieger, ist in der Forschung durch die Frage thematisiert worden, weshalb die Missionen Ziel ihrer Angriffe wurden. Für die Arbeiten zum Krieg in Ungoni sind die Quellen aus dem Umfeld der Benediktiner-Mission bis heute wichtige Grundlagen, da sie den Großteil der überlieferten schriftlichen Zeugnisse ausmachen. Ergänzt und herausgefordert werden sie jedoch zum einen durch Berichte von Zeitzeuginnen und Zeitzeugen, die vereinzelt schon während der britischen Kolonialzeit, vor allem aber im *Maji Maji Research Project* verschriftlicht wurden, zum anderen durch Erzählungen, die bis heute mündlich fortgesetzt werden.

Johannes Häfliger vernahm im August 1905 erstmals von den Nachrichten und Gerüchten über die kriegerischen Auseinandersetzungen in den benachbarten Regionen.[197] Nicht alle sollten sich bewahrheiten, tatsächlich hatten aber *maji*-Botschafter die Kriegsmedizin inzwischen bis nach Ungoni gebracht und die Machthaber der beiden Ngoni-Reiche, Chabruma und Mputa Gama, sowie den Großteil ihrer militärischen und politischen

197 Vgl. ABA St. Otmarsberg, Kigonsera-Chronik, Einträge vom 21.–29.8.1905.

Anführer davon überzeugt, am Krieg gegen die deutsche Kolonialregierung teilzunehmen. Beunruhigt über die sich mehrenden Anzeichen, dass die Ngoni-Krieger bis nach Kigonsera vordringen könnten, beschloss Häfliger in Übereinkunft mit den politischen Führern der umliegenden Dörfer, die Missionsstation zu verbarrikadieren und gegen mögliche Angriffe aufzurüsten.[198] Die Missionare und Schwestern aus dem 53 Kilometer entfernten Peramiho hingegen verließen ihre Station und suchten Schutz in Kigonsera. Wenige Stunden nachdem die letzten Missionsleute am 9. September hier eingetroffen waren, griffen die Majimaji-Krieger die Station in Peramiho an. Und die Lage spitzte sich auch in Kigonsera zu: Die in der Umgebung lebenden Matengo beteiligten sich zwar nicht am Krieg,[199] zunehmend näherten sich jedoch Ngoni-Krieger Kigonsera. Weil die Missionsleute sich nun auch hier bedroht fühlten, flohen sie weiter Richtung Njassasee. Häfliger und seine Mitbrüder Ivo Schweiger und Erhard Jäger blieben jedoch für einen weiteren Tag auf der Missionsstation zurück.[200]

Die von Häfliger verfassten Einträge der Kigonsera-Chronik vom 11. September und den folgenden Tagen lesen sich wie das Drehbuch eines Thrillers:[201] Als Häfliger und die beiden Brüder realisierten, dass der Angriff der Majimaji-Krieger unmittelbar bevorstand, machten sie sich mitsamt den kostbarsten Gegenständen für die Flucht bereit, entschlossen sich aber kurzerhand, die Missionsstation doch gegen die absehbaren Plünderungen zu verteidigen, schienen die Angreifer doch wenig zahlreich zu sein. Unerwartet stießen die drei Benediktiner auf vier Majimaji-Krieger, es fielen Schüsse, einer der Angreifer ging zu Boden, woraufhin die anderen flohen. Das schlechte Gewissen, einen Menschen erschossen zu haben, holte Häfliger erst später ein.[202] Als sich eine weitere, größere Gruppe bewaffneter Männer näherte, mit denen die Benediktiner keine Konfrontation riskieren wollten, ergriffen diese die Flucht. Sie eilten, wie Häfliger dramatisch beschreibt, den »Bergabhang entlang westwärts und hörten bald das Geschrei der nun in die Station eingedrungenen und plündernden Wangoni«. Nach kurzer Zeit erreichten sie ein benachbartes Dorf, wo sich ihnen rund 40 bis 50 durch den

198 Vgl. ABA St. Otmarsberg, Kigonsera-Chronik, Eintrag vom 2.9.1905.

199 Vgl. Iliffe: A Modern History of Tanganyika, S. 187.

200 Vgl. ABA St. Otmarsberg, Kigonsera-Chronik, Einträge vom 2.–10.9.1905.

201 Vgl. ABA St. Otmarsberg, Kigonsera-Chronik, Einträge vom 11.–13.9.1905. Johannes Häfliger hat die Einträge wohl nachträglich der Chronik beigefügt.

202 Vgl. ABA St. Otmarsberg, Häfliger, Johannes: Angaben über meinen afrikanischen Lebenslauf, Peramiho, 2.12.1952, S. 6.

Krieg verunsicherte Männer, Frauen und Kinder anschlossen. Die Gruppe marschierte Richtung Westen, dem Njassasee entgegen, und ruhte bei Nacht wenige Stunden im Freien, ehe sie am 13. September auf der deutschen Regierungsstation in Wiedhafen eintraf.

In Wiedhafen, dem heutigen Manda, hatten sich bereits die aus Peramiho geflüchteten Missionare und Schwestern eingefunden, und bald stießen auch deutsche Kolonialtruppen dazu.[203] Während die Mehrheit der Gruppe umgehend per Schiff evakuiert wurde, blieben Häfliger und zwei weitere Benediktiner bei den laufend verstärkten deutschen Truppen, die allerdings vorübergehend am nördlichen Ende des Njassasees stationiert wurden. In Mwaya trafen nun nach und nach die Nachrichten über den bisherigen Kriegsverlauf ein, so auch jene über die Tötung von sieben Missionsleuten, darunter der Benediktiner-Bischof Cassian Spiss sowie der Missionar Franziskus Leuthener, der die Station in Peramiho leitete und als Einziger dort zurückgeblieben war. Zu den Opfern gehörte des Weiteren auch eine unbekannte Zahl von Afrikanerinnen und Afrikaner, die dem Christentum beigetreten waren.[204] Berichte von Bewohnerinnen und Bewohnern aus Kigonsera, die den Missionaren nachgereist waren, machten immer deutlicher, dass die Station in Peramiho gestürmt und niedergebrannt und jene in Kigonsera überfallen worden war.[205]

Im Majimaji-Kriegsgebiet waren auch andere, jedoch nicht alle Missionsstationen angegriffen worden. Die Gründe für diese Angriffe waren nach dem Krieg Gegenstand heftiger Debatten, da Gouverneur von Götzen den katholischen Missionaren vorwarf, am Krieg mitschuldig zu sein.[206] Heute werden diese Angriffe unterschiedlich ausgelegt: In der bereits thematisierten Interpretation des Majimaji-Kriegs als Dschihad werden sie als Belege für den religiös motivierten Krieg zwischen Muslimen und Christen herangezogen,[207] während andere Deutungen den Hauptgrund für die Attacken vielmehr in der geografischen Lage der Stationen innerhalb der Kriegsgebiete sehen[208] oder argumentieren, die europäischen Missionare seien als

203 Vgl. ABA St. Otmarsberg, Kigonsera-Chronik, Einträge vom 14.9.–14.12.1905, bes. 21.9., 29.9., 8.12. und 11.12.1905.

204 Vgl. Schmidt: (Re-)Negotiating Marginality, S. 42.

205 Die Tötung von Bischof Cassian Spiss und der weiteren Benediktiner-Missionare und Schwestern ist ausführlich beschrieben in Doerr: Peramiho. Beginnings and Growth 1898 to 1998, S. 35–50.

206 Vgl. Doerr: Monks Standing up to Colonial Authorities, S. 154–157.

207 Vgl. Abdallah: Jihadi Kuu ya Majimaji 1905–1907.

208 Vgl. Niesel: Für Kreuz und Krone, S. 109–110.

Repräsentanten kolonialer Herrschaft eingeschätzt und nicht von den Kolonialbehörden unterschieden worden.[209] Bezüglich der Frage, weshalb die Stationen und Missionsleute Angriffsziele waren, plädiert Nancy Rushohora für eine differenzierte Betrachtung, denn »[t]he pattern of resistance was complicated and can only be understood through interpretations of individual sites rather than the whole Majimaji war zone«.[210] So führt Bertram Mapunda den Angriff auf Peramiho denn auch auf die damaligen, seit einigen Jahren anhaltenden Spannungen zwischen Missionar Leuthener und *Nkosi* Mputa Gama zurück.[211] Leutheners Zerstörung des sakralen Schreins in Maposeni, in dem die royale Familie ihre Ahnen ehrte, wurde in mündlichen Überlieferungen, die 1968 im Rahmen des *Maji Maji Research Project* aufgezeichnet worden sind, sogar als Grund dafür genannt, dass Mputa Gama das *maji* trank bzw. dass er die Njelu-Ngoni in den Krieg führte.[212] Dass die Missionare nicht grundsätzlich als Feinde oder Bedrohung betrachtet worden seien, sieht Mapunda unter anderem darin bestätigt, dass die Majimaji-Krieger die Mission in Kigonsera erst Wochen später zerstörten, als sie befürchteten, die deutschen Truppen könnten die Station als militärische Basis nutzen.[213]

Im Wissen um die äußerst unsichere Lage der Militärstation in Songea und der umliegenden Gebiete drängte Häfliger dennoch darauf, möglichst bald nach Ungoni zurückzukehren.[214] Kurz vor Weihnachten marschierten die verbliebenen Benediktiner zusammen mit Major Johannes und 400 Soldaten und Trägern in sechs Tagen von Wiedhafen nach Songea und passierten dabei die zerstörten Stationen von Kigonsera und Peramiho. »Alles in allem: ein trauriger Anblick!«, bilanzierte Häfliger nach eingehender Beschreibung der Zerstörungen.[215] Wenige Tage später und mit der Absicht, »photographische Aufnahmen von Peramiho zu machen«, begleitete Häfliger erneut eine deutsche Truppe zu den Trümmern der Missionsstation.[216]

---

209 Vgl. Rushohora: An Archaeological Identity of the Majimaji, S. 252–253.

210 Rushohora: German Colonial Missionaries and the Majimaji Memorials, S. 487.

211 Vgl. Mapunda: Reexamining the Maji Maji War in Ungoni, S. 228–232. Zum Konflikt zwischen Missionar Leuthener und *Nkosi* Mputa Gama, dem Angriff auf die Missionsstation Peramiho und der Tötung Leutheners vgl. auch Schmidt: »Deadly Silence Predominates in this District«, S. 203–204; Ebner: The History of the Wangoni (2009), S. 132–133, 136–140; Doerr: Peramiho. Beginnings and Growth 1898 to 1998, S. 28–29.

212 Vgl. EAC, Maji Maji Research Project No. 6/68/4/1, S. 11.

213 Vgl. Mapunda: Reexamining the Maji Maji War in Ungoni, S. 232.

214 Vgl. ABA St. Otmarsberg, Kigonsera-Chronik, u. a. Einträge vom 16.10. und 18.12.1905.

215 ABA St. Otmarsberg, Kigonsera-Chronik, Einträge vom 18.–26.12.1905.

216 ABA St. Otmarsberg, Kigonsera-Chronik, Eintrag vom 30.12.1905.

Die Fotografien der niedergebrannten Kirche und Missionsgebäude wurden später mehrfach und nicht nur in Publikationen der Benediktiner reproduziert und dienen bis heute der visuellen Darstellung der Gewalt gegen die Missionsleute im Majimaji-Krieg. Mit Blick auf die unzähligen Fotografien von im Bau befindlichen oder eben erst fertiggestellten Kirchen, die die Entstehung christlicher Gemeinschaften bildlich vermitteln sollten, sind die Aufnahmen der zerstörten Missionseinrichtungen – Häfliger fotografierte später auch die Ruinen von Kigonsera – geradezu als Gegenstücke zur klassischen Missionsfotografie zu verstehen.


Die Kirche in Peramiho nach der Zerstörung.

Abb. 25: Die Aufnahme wurde erstmals im April 1906 in den Missions-Blättern mit der Bildunterschrift »Die Kirche in Peramiho nach der Zerstörung« publiziert.[217] *Die Fotografie ist heute unter anderem im Majimaji-Gedenkmuseum ausgestellt.*

Während die deutschen Truppen in den folgenden Wochen zunehmend den Krieg für sich entschieden, wartete Häfliger in Songea auf die Rückkehr nach Kigonsera.[218] Er war im leerstehenden Schulhaus untergebracht, unweit des Gefängnisses, in das nach und nach die unterlegenen Majimaji-Krieger und ihre Anführer aus ganz Ungoni gebracht wurden. Die deutschen Truppen führten eine »massive campaign of arrests« in Ungoni durch und forderten die Auslieferung der Majimaji-Krieger, sie setzten Kopfgeld aus und ver-

217 Häfliger, Johannes: Nachrichten aus der Mission. Aus Wiedhafen berichtet P. Johannes, in: *Missions-Blätter*, X. Jg., Nr. 7, 1905/06, S. 99. Bildlegende: »Die Kirche in Peramiho nach der Zerstörung«.

218 Vgl. ABA St. Otmarsberg, Kigonsera-Chronik, Eintrag vom 26.12.1905.

folgten die Anführer.[219] Das Gefängnis füllte sich rasch: Im Laufe des Januars 1906 wurden rund einhundert Majimaji-Krieger, ein Großteil davon politische und militärische Anführer der Ngoni, in Songea inhaftiert. Die Krieger wurden zu Gefängnisstrafen und Zwangsarbeit verurteilt, ihre Anführer öffentlich gehenkt[220] – eine Strafe für Viehdiebe, die anders als standrechtliche Erschießungen von Kriegsgegnern auf das Beschämen unterlegener Rebellen zielte.[221] Die Haftbedingungen in Songea und überhaupt in den kolonialen Gefängnissen Deutsch-Ostafrikas sind bislang wenig untersucht worden.[222] In aufgezeichneten Erinnerungen und den bis heute überlieferten Narrativen werden die Gefängnisse des Majimaji-Kriegs jedoch mit Einkerkerung, Leid, Exekutionen und systematischer Gewaltanwendung assoziiert.[223]

Im Gefängnis von Songea – Die Kriegsgefangenen und der Missionar

In Songea, wo die deutschen Militärs Johannes Häfliger Zuflucht gewährten und Majimaji-Krieger und -Anführer inhaftiert hielten, entstand die Aufnahme, von der diese Fotogeschichte handelt. Zentrale Quellen bleiben auch in diesem Abschnitt die von Häfliger verfassten Zeugnisse,[224] insbesondere der Chronik-Eintrag vom 27. Februar 1906, der 1967 in den von John Iliffe und Gilbert Gwassa herausgegebenen Quellensammlungen zum Krieg in englisch- und kiswahilisprachiger Übersetzung publiziert worden ist.[225] Dieser Eintrag wird in den Forschungsarbeiten jedoch meist isoliert betrachtet, da der übrige Teil der Chronik sowie andere Quellen von Häfligers Hand aus sprachlichen Gründen vielen Forschenden unzugänglich bleiben.[226]

219 Vgl. Mapunda/Mpangara: The Maji Maji War in Ungoni, S. 27–28.

220 Vgl. Gwassa: The Outbreak and Development of the Maji Maji War, S. 201–205.

221 Vgl. Krüger: Kriegsbewältigung und Geschichtsbewusstsein, S. 170.

222 Einen Überblick über die Forschungen zu den kolonialen Gefängnissen, der Körperstrafe und der Pönologie in Deutsch-Ostafrika sowie zu den Strafsystemen in vorkolonialen Gesellschaften gibt Rushohora: Graves, Houses of Pain and Executions, S. 275–280.

223 Vgl. ebd., S. 275, 288–293.

224 Neben der Kigonsera-Chronik ist dies vor allem ein Artikel in den *Missions-Blättern*, in dem Häfligers Besuch und die Taufszene ebenfalls geschildert sind und der nachfolgend noch analysiert wird; o. A.: Nachrichten aus der Mission. Aus Songea, in: *Missions-Blätter*, X. Jg., Nr. 9, 1905/06, S. 129–131.

225 Vgl. Gwassa/Iliffe: Records of the Maji Maji Rising 1905–1907; Gwassa/Kamana: Kumbukumbu za Vita vya Maji Maji.

226 Eine Ausnahme hiervon bilden etwa Heike Schmidt und Lambert Doerr, die die Kigonsera-Chronik ausführlich in ihre Arbeiten miteinbeziehen.

Ende Januar erhielt Johannes Häfliger Zugang zu den Gefangenen, um diese »zu unterrichten und für die hl. Taufe, wenn möglich empfänglich, zu machen«.[227] Dass die deutschen Kolonialbehörden den zum Tode Verurteilten seelischen Beistand und letzte Gespräche vor der Hinrichtung gewährten, ist auch aus anderen Kolonialkriegen bekannt. Wie Gesine Krüger am Beispiel eines Missionars beschreibt, der während des Herero-Kriegs im Gefangenenlager von Windhoek die zum Tode Verurteilten betreute, waren die »Gespräche und das Ritual des Bekennens und der Vergebung« sowohl für die Verurteilten als auch für die Missionare gleichermaßen wichtig.[228] Die im Gefängnis von Songea Inhaftierten nutzten die Möglichkeit, ihren Familien Nachrichten zukommen zu lassen. Aufgrund von Häfligers Stationierung in Peramiho von 1898 bis 1901 und seiner späteren Besuche auf dieser Missionsstation kannten ihn viele der Inhaftierten. Es wird in der außergewöhnlichen Situation zudem geholfen haben, dass sie sich in Kingoni und Kiswahili miteinander verständigen konnten. Einige hatten bereits in Peramiho Religionsunterricht erhalten und freuten sich, den Missionar wiederzusehen, wie er schreibt.[229] Die Gespräche mit den Gefangenen und ihre reuevollen Worte waren vermutlich auch für Häfliger versöhnlich und zeugten für ihn davon, dass seine Arbeit nicht vergeblich war. Nun konnte er seinen missionarischen Auftrag vollenden, sprach jedoch auch mit jenen, die bisher noch »nichts vom Christentum gehört hatten«.[230] Andere hingegen wollten nicht mit Häfliger sprechen, der sich zuvor beim Bezirksamt um den Zugang zu den Gefangenen bemüht hatte.

Bei seinen Besuchen hatte Häfliger auch seine Kamera dabei: Mindestens fünf Fotografien aus dem Gefängnis von Songea sind erhalten geblieben, wie sich noch zeigen wird (vgl. Abb. 31). In den schriftlichen Quellen finden sich jedoch keine Hinweise auf die konkrete Aufnahmesituation oder die Intention des Fotografen und der Fotografierten. Vermutlich sind die Bilder jedoch in gegenseitigem Einvernehmen entstanden, zumal die Gefangenen geradezu posieren und womöglich der Nachwelt ihr Abbild hinterlassen wollten.

Am 27. Februar beschloss das Bezirksamt die erste von drei Massenhinrichtungen, bei der 48 Kriegsführer gehenkt wurden, und gewährte Häfliger

227 O.A.: Nachrichten aus der Mission. Aus Songea, in: *Missions-Blätter*, X. Jg., Nr. 9, 1905/06, S. 129–131, hier S. 129.

228 Vgl. Krüger: Kriegsbewältigung und Geschichtsbewusstsein, S. 168–172.

229 Vgl. ABA St. Otmarsberg, Kigonsera-Chronik, Eintrag vom 27.2.1906.

230 O.A.: Nachrichten aus der Mission. Aus Songea, in: *Missions-Blätter*, X. Jg., Nr. 9, 1905/06, S. 129–131, hier S. 129–130.

einen letzten Besuch, um die Verurteilten vor ihrem Tod zu taufen, sofern diese damit einverstanden seien.[231] Im besagten Chronik-Eintrag beschreibt Häfliger diesen Besuch in dialogischer Szene – für Missionsschriften nicht untypisch – ausführlich:[232] Als er sich »in den Gang zwischen den Gefängnissen« begab, hätten die Verurteilten eben erst von ihrem Todesurteil erfahren und deswegen sei es im Gefängnis »sehr lebhaft zu und her gegangen«. Einige Bekannte unter den Gefangenen seien sogleich mit Botschaften für ihre Angehörigen an ihn herangetreten. Jene, die in Peramiho am Religionsunterricht teilgenommen hatten, reagierten laut Häfliger geradezu enthusiastisch auf seine Frage, ob sie noch getauft werden wollten. Anschließend habe er, so Häfliger weiter, mit Mputa Gamas Hilfe die Gefangenen beruhigt und über »die notwendigen Wahrheiten und über die Taufe und Reue« unterrichtet, sodass schließlich 31 der 48 zum Tode Verurteilten doch »noch eine gnadenvolle Sterbestunde gefunden [hatten], die sonst sehr in Gefahr standen, ewig verloren zu gehen«. Unter den Getauften habe sich auch Mputa Gama befunden, der für den Tod von Missionar Leuthener verantwortlich gemacht wurde, »sich aber wirklich reuevoll zeigte«. Dies freute Häfliger ganz besonders, weil ihm der *nkosi* noch gesagt habe, er sei von Kinyalla verführt worden. Mit Kinyalla ist hier vermutlich Omari Kinjala gemeint, die zentrale Figur in der Verbreitung des *maji* in Ungoni. Er hatte Mputa Gama für den Kriegseintritt gewonnen, dem mit einer Ausnahme alle Ngoni-Führer folgten. Auch Männer, die am Angriff auf die Missionsstation in Kigonsera beteiligt gewesen waren, ließen sich laut Häfliger taufen, obwohl sie bisher nicht mit dem Christentum vertraut gewesen seien. Durch das Hervorheben jener, die nur wenige Monate zuvor die Benediktiner-Stationen attackiert hatten, wollte Häfliger wohl die Kraft des Christentums, selbst sündige Ungläubige zu bekehren, propagieren und auf seine eigene barmherzige Geste des Vergebens hinweisen. Nicht alle Gefangenen ließen sich jedoch überzeugen: Einige lehnten die Taufe aufgrund ihres muslimischen Glaubens ab, und Mpambalioto, einer der militärischen Anführer, habe »trotz Zuredens« darauf bestanden, »als Mshenzi[233] zu sterben«. Msimanimoto habe eben-

231 Vgl. ebd., S. 129–131.

232 Vgl. ABA St. Otmarsberg, Kigonsera-Chronik, Eintrag vom 27.2.1906.

233 Der Begriff des *mshenzi* – *washenzi* im Plural – meint hier »Heide« oder »Barbar«. Er hatte sich im Kontext des Karawanenhandels herausgebildet und wurde in pejorativer Weise von den kolonialen Akteuren übernommen. Er bildet mit dem Wort *wangwana* ein Begriffspaar im an der Küste konstruierten Gegensatz zwischen (Küsten-)Stadt und (Hinter-)Land, Zivilisation und Barbarei. Vgl. Pesek: Koloniale Herrschaft in Deutsch-Ostafrika, S. 221.

falls nichts von der Taufe wissen wollen und stattdessen »beteuert, er sterbe schuldlos, er habe nichts gefehlt«.

Gaudens Mpangara und Oscar Mapunda, die im Rahmen des *Maji Maji Research Project* mündliche Überlieferungen zum Krieg in Ungoni sammelten und aufzeichneten, bezweifeln, dass sich die Gefangenen aus einer tieferen Überzeugung taufen ließen.[234] Sie hätten eben erst von ihrem Todesurteil erfahren und die neue Religion in einem Zustand der Angst angenommen. Die beiden Historiker stellen auch infrage, dass die Getauften in der kurzen Zeit und in ihrer misslichen Lage die religiösen Implikationen hinter den christlichen Instruktionen und der Taufe vollständig erfassten, und folgern: »[u]nder such circumstances it is difficult to establish any reasonable explanation for the prisoners' untimely response to Chrstianity, than the consequence of the state of fear, confusion, and uncertainity.«[235]

Die vom Bezirksamtmann gewährte halbe Stunde hätte, so Häfliger weiter, nicht ausgereicht, um all die Willigen zu taufen, sodass die Besuchszeit noch etwas ausgedehnt werden musste.[236] Während die Gefangenen anschließend in Dreiergruppen nacheinander auf die »Richtstätte, welche sich seitwärts vom Gefängnis befand«, geführt wurden, blieb Häfliger im Gefängnis und verbrachte mit den wartenden Todeskandidaten ihre letzten Stunden. »Die Stimmung der Verurteilten war verschieden«, hielt Häfliger in der Chronik fest und brachte ihre angeblich letzten Worte zu Papier. Manche hätten ruhig und mit trauriger Miene auf den Tod gewartet oder sich damit getröstet, nicht alleine sterben zu müssen, während andere zu zittern begannen, als ihr Name aufgerufen wurde. »Im grossen und ganzen nahmen viele die Sache auf die leichtere Schulter und plauderten und lachten wie sonst auch.« Diese Furchtlosigkeit liegt im Glauben der Ngoni begründet, nach dem Tod ins Reich der Ahnen überzutreten, wie Häfliger an anderer Stelle beschreibt.[237] So sind auch die Worte Kasembes, einer der Verurteilten, zu verstehen, wenn er sagte: »Warum sollten wir uns sträuben zu sterben: mein Vater ist gestorben, meine Mutter ist gestorben, jetzt folge ich ihnen eben.« Viele baten Häfliger, ihre Familien damit zu beauftragen, sie selber zu beerdigen; sie sollten dazu Stoff kaufen und sie darin einwickeln. Die Ngoni beerdigten die Verstorbenen üblicherweise mit ihren Kleidern und Waffen oder legten diese auf ihr

234 Vgl. EAC, Maji Maji Research Project No. 6/68/4/1, S. 18–19.

235 Ebd., S. 19.

236 Vgl. ABA St. Otmarsberg, Kigonsera-Chronik, Eintrag vom 27.2.1906.

237 Vgl. O.A.: Land und Leute von Ungoni, Fortsetzung und Schluss, in: *Missions-Blätter*, V. Jg., Nr. 2, 1901, S. 44–45.

Grab.[238] Häfliger nahm auch die letzten weltlichen Wünsche entgegen und ließ auf die Bitte einiger Männer von den wachhabenden *askari* Schnupftabak bringen, der in Ungoni weit verbreitet und sehr beliebt war.[239] Bevor die Verurteilten auf die Richtstätte gebracht wurden, ermahnte Häfliger sie ein letztes Mal zum Gebet und zur Reue. Einige zeigten sich ungebrochen und bis zuletzt kämpferisch, indem sie über den Bezirksamtmann fluchten oder wie Mpambalioto Rache prophezeiten. Fratera, einer der ehemaligen Religionsschüler, beeindruckte Häfliger besonders, da er noch das Vaterunser und das Ave Maria betete. Auch viele andere hätten sich mit dem Gruß »[k]wa kuonana barra« – Auf Wiedersehen im Jenseits – von ihm verabschiedet. Dass Häfliger die Inhaftierten hier in Kiswahili sprechen lässt, ist als Zeichen einer gewissen Anerkennung zu interpretieren. Aus Häfligers Schilderung ist nicht zu erfahren, ob er die Hinrichtungen als gerechte Strafe empfand. Es gibt aber auch keinen Hinweis, dass er sich für eine Begnadigung eingesetzt hätte. Sein Text handelt nicht davon, die Verurteilten vor dem Tod zu retten, sondern ihre Seelen vor der ewigen Verdammnis zu bewahren.

Was anschließend passierte, ist äußerst kurzgehalten: Vor einer »gewaltigen Menschenmenge […], die Zeuge sein wollte bei diesem ›Schauspiel‹«, wurden die Kriegsgefangenen schließlich öffentlich gehenkt.[240] Mit dem Hinweis, dass am Abend »dann die Gehängten zusammen in ein grosses Massengrab getan« wurden, schließt Häfliger seinen Chronik-Eintrag vom 27. Februar 1906. Etwas ausführlicher schilderte *Mzee* Mayika, der bei der Bestattung der Gehenkten beteiligt gewesen war, seine Erinnerungen 1967 in einem Interview. Nach detaillierten Ausführungen zum Aufbau der Hinrichtungsstätte folgen seine ins Englische übersetzten und transkribierten Ausführungen zur Erhängung:

»The prisoners were escorted to the scene with their face covered with red pieces of cloth. Then the German soldiers performed a military parade for some time. After the solemn performance orders were issued and the prisoners were made by their police guards to ascend on the piled wooden boxes. When they reached the top, the loops of the ropes were placed around their necks. Then another com [sic!] and was issued and the boxes were immediately pushed aside so that the ropes tightened and throttled the victims to death. The heavy men who cut the rope before they died were

238 Vgl. Ebner: The History of the Wangoni (2009), S. 191.

239 Friedrich Fülleborn berichtet ausführlich und mit Verweis auf Informationen von Johannes Häfliger über die Verbreitung des Schnupftabaks, die Herstellung und Verarbeitung sowie die Fertigung von Tabakdosen und wie diese als Ohren- und Halsschmuck getragen werden. Fülleborn: Das deutsche Njassa- und Ruwuma-Gebiet, S. 154–157.

240 ABA St. Otmarsberg, Kigonsera-Chronik, Eintrag vom 27.2.1906.

shot to death with a rifle immediately. The dead bodies were then collected and heaped into the pit and were all buried there.«[241]

Wie bereits erwähnt, kamen diese und die beiden weiteren Massenhinrichtungen der Eliminierung fast der gesamten politischen und militärischen Elite gleich. Zeitzeuginnen und Zeitzeugen berichteten im *Maji Maji Research Project* des Weiteren, viele Majimaji-Krieger seien im Gefängnis vergiftet oder in ihren Dörfern getötet worden.[242] Der Verbleib ihrer sterblichen Überreste, die fehlenden Gräber und der Inhalt der Massengräber sind heute, wie schon ausgeführt, Gegenstand von Debatten, Gerüchten und Spekulationen.[243] In der Forschung wird zudem diskutiert, ob die Massenhinrichtungen und die Hungerstrategie als Genozid zu werten sind.[244] Rushohora etwa sieht »[t]he systematic destruction of culture and mass killing of leaders and ritualists in efforts to destroy, erode and intimidate the integrity of a cultural identity during colonialism« als kulturellen Genozid, während andere tansanische Forschende diese Einschätzung ablehnen und stattdessen die Eigeninitiative der Majimaji-Anführer und Krieger betonen, die den Krieg initiiert hätten.[245]

Johannes Häfliger erinnerte sich knapp 50 Jahre später ebenfalls an die denkwürdigen Ereignisse im Februar 1906. Noch einmal hielt er in seinen Memoiren die Gefängnisbesuche fest und bestätigte dabei, dass er die Gefangenen in Songea fotografierte:

»Immer mehr gefangene Aufständische wurden hergebracht, es waren Preise ausgesetzt. Ich erinnere mich immer gut, wie eines Tages der Sultan Mputa,[246] an eine Gabel am Hals gebunden, hergebracht wurde. Zwei Jahre zuvor hatte ich am Kaisertag eine Aufnahme der versammelten Wangoni-Grossen gemacht. Auch jetzt konnte ich eine Aufnahme machen: ›Im Gefängnis.‹«[247]

Diese Passage verweist ferner darauf, dass sich im Gefängnis von Songea keine Fremden gegenüberstanden. Ungeklärt bleibt jedoch, ob die Aufnahmen

241 EAC, Maji Maji Research Project No. 6/68/4/1, S. 16.

242 Vgl. ebd., S. 16.

243 Vgl. Rushohora: Facts and Fictions of the Majimaji War Graves in Southern Tanzania.

244 Oswald Masebo etwa geht davon aus, dass der Majimaji-Krieg als Genozid einzustufen ist, fordert diesbezüglich aber vertiefte historische Untersuchungen. Vgl. Masebo: Postcolonial Memory. A Shared Legacy: Tanzania-Germany (Keynote).

245 Rushohora: Graves, Houses of Pain and Execution, S. 281–282.

246 Mputa Gama wurde am 10. Januar 1906 gefangen genommen und drei Tage später den deutschen Truppen in Songea übergeben. Vgl. Iliffe: A Modern History of Tanganyika, S. 197; Ebner: The History of the Wangoni (2009), S. 142.

247 ABA St. Otmarsberg, Häfliger, Johannes: Angaben über meinen afrikanischen Lebenslauf, Peramiho, 2.12.1952, S. 70.

alle am selben Tag entstanden. Häfliger hatte seit Ende Januar »freien Zutritt« zu den Gefangenen, wie aus einem Artikel in den *Missions-Blättern* hervorgeht.[248] Seine Gefängnisbesuche blieben nicht auf den Tag der Hinrichtung beschränkt und folglich hatte er mehrere Möglichkeiten, die Gefangenen zu fotografieren. In seinen Memoiren liefert Häfliger ebenfalls allen Grund, davon auszugehen, dass die Aufnahmen einige Tage vor den Hinrichtungen entstanden, denn das obige Zitat geht mit den Worten weiter: »Dann kam der Tag, wo, nach erfolgter Untersuchung, 48 Gefangene gehängt werden sollten« – gefolgt von Häfligers erneuter Darstellung der Taufszene.[249]

2.3 Zur Verwendungsgeschichte in drei Etappen

Vor dem Hintergrund ihrer Entstehung überrascht es nicht, dass die Fotografie schon bald in Publikationen der Benediktiner-Mission auftauchte. Erstaunlich ist eher, dass die Aufnahme anschließend während Jahrzehnten keine Beachtung fand, auch nicht im Zuge der Neubeurteilung des Kriegs in den ausgehenden 1960er Jahren. Erst nach einer Publikation im Jahr 1987[250] wurde sie gewissermaßen wiederentdeckt und erfuhr einen Bedeutungszuwachs. Infolge der vielen anschließenden Verwendungen ist die Fotografie der Kriegsgefangenen in Songea Teil der Majimaji-Erinnerungskultur geworden. Um die frühen Verwendungen, die Nicht-Verwendung sowie die Neuverwendung geht es im dritten Teil dieser Fotogeschichte.

Frühe Verwendung in Benediktiner-Publikationen

Rund vier Monate nach ihrer Entstehung in Songea wurde die Fotografie der Kriegsgefangenen in Deutschland zum – vermutlich – ersten Mal publiziert. In der Juni-Ausgabe der *Missions-Blätter*, des oben bereits erläuterten Hauptorgans der Benediktiner-Mission in St. Ottilien, findet sich die Auf-

248 O.A.: Nachrichten aus der Mission. Aus Songea, in: *Missions-Blätter*, X. Jg., Nr. 9, 1905/06, S. 129–131, hier S. 129.

249 ABA St. Otmarsberg, Häfliger, Johannes: Angaben über meinen afrikanischen Lebenslauf, Peramiho, 2.12.1952, S. 7.

250 Ebner: The History of the Wangoni (1987).

nahme inmitten des dreiseitigen Beitrags »Nachrichten aus Songea«.[251] Seit August 1905 berichteten die *Missions-Blätter* fortlaufend über die Involvierung der Missionsleute in den Majimaji-Krieg, der hier anfänglich als ›kleinere Unruhen‹, bald als ›Aufstand‹ und ab September 1906 häufiger auch als ›Krieg‹ bezeichnet wurde.[252] Den Auftakt machte eine ›Extra-Ausgabe‹ zum Tod des Bischofs Cassian Spiss, der Missionsschwestern Felista Hiltner und Kordula Ebner sowie der Brüder Andreas Scholzen und Gabriel Sonntag.[253] Der tödliche Überfall vom 14. August in Mikukuyumbu, der vom Majimaji-Krieger Abdallah Mchimaye angeführt wurde, wie sich allerdings erst später herausstellte, traf die Benediktiner-Mission unvorbereitet und wurde als »schreckliche Katastrophe« wahrgenommen. Fortan finden sich in den *Missions-Blättern* monatlich neue Nachrichten zum Krieg. Autoren waren meist Augenzeugen aus den Kriegsgebieten, in erster Linie Missionare, vereinzelt aber auch Vertreter der Kolonialregierung. Bis zum Juli 1906 dominieren die Kriegsgeschehnisse und vor allem die Angriffe auf die Missionen die Berichte, anschließend stehen der Wiederaufbau der Stationen und zunehmend auch die Hungersnot im Zentrum.

Als die »Nachrichten aus Songea« in der Juni-Ausgabe publiziert wurden, lag der Höhepunkt des Kriegsgeschehens in Ungoni schon einige Monate zurück. Der Autor – er ist zwar nicht namentlich ausgewiesen, mit Sicherheit handelt es sich aber um Johannes Häfliger, der von sich in der dritten Person als »P. Johannes« schreibt – beginnt den Bericht denn auch mit den Worten: »Mit Ausnahme des kampflustigen Chabruma im Norden von Ungoni ist die Ruhe wieder hergestellt, die Häuptlinge wurden größtenteils gefangen und schließlich gehängt.«[254] Häfliger blickt anschließend zurück, zuerst in wenigen Sätzen auf die Verhaftung des *Nkosi* Mputa Gama und die materielle Versorgung der sich noch in Songea befindenden Missionare[255]

251 Vgl. O.A.: Nachrichten aus der Mission. Aus Songea, in: *Missions-Blätter*, X. Jg., Nr. 9, 1905/06, S. 129–131.

252 Missions-Blätter, Extra-Ausgabe, Ende August 1905, S. 2; P.C.W.: Reisebilder aus Deutsch-Ostafrika vor und während des Aufstandes, in: *Missions-Blätter*, X. Jg., Nr. 5 (Februar 1906), 1905/06, S. 72.

253 Vgl. Missions-Blätter, Extra-Ausgabe, Ende August 1905.

254 O.A.: Nachrichten aus der Mission. Aus Songea, in: *Missions-Blätter*, X. Jg., Nr. 9, 1905/06, S. 129–131, hier S. 129.

255 Der Bericht ist wohl entstanden, als sich Häfliger und seine Mitbrüder noch in Songea aufhielten. Kurz nach Ostern – 1906 war dies vom 13. bis 16. April – kehrten sie nach Kigonsera zurück. Vgl. o. A.: Nachrichten aus den Missionen, in: *Missions-Blätter*, X. Jg., Nr. 12 (September 1906), 1905/06, S. 178–180.

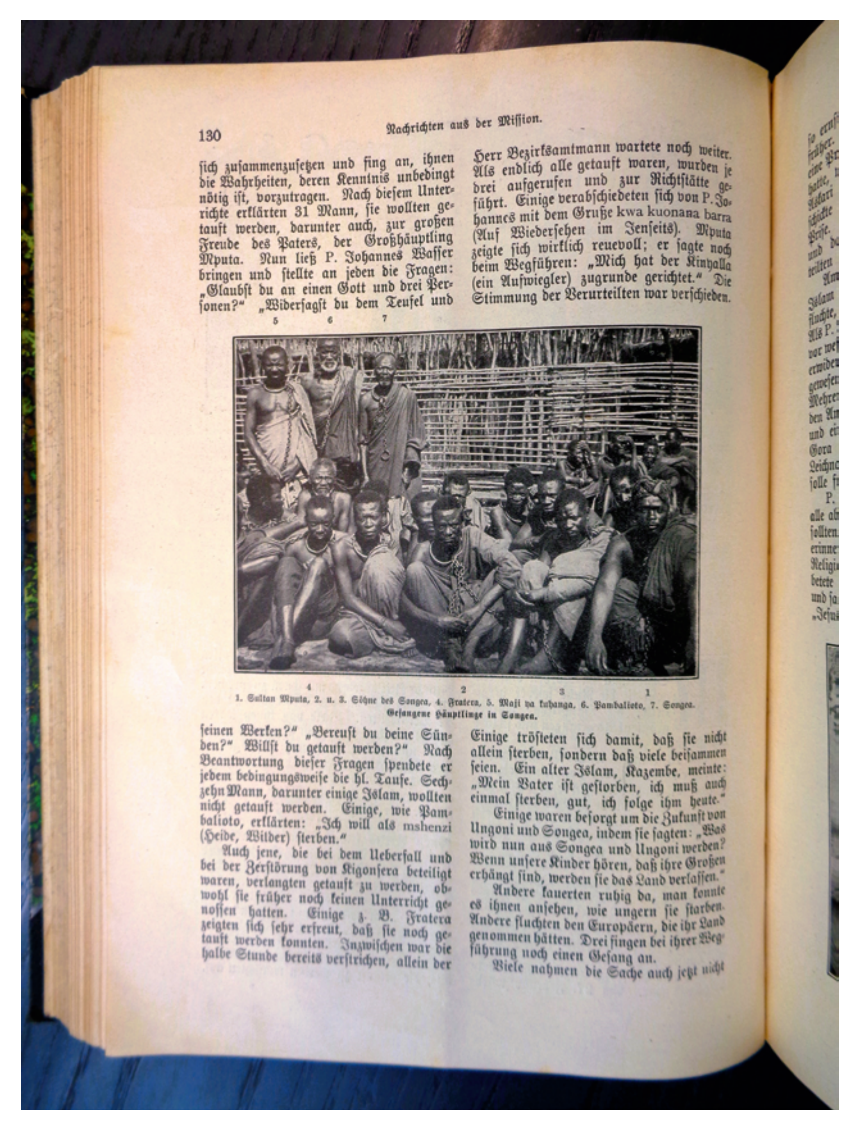
durch einen Teil des beschlagnahmten Viehs sowie zuvor geraubte Güter und Früchte aus den Gärten der Missionsstation, die Menschen aus Kigonsera ihnen gebracht hatten. Anschließend geht der Bericht ausführlich auf Häfligers Besuche bei den Inhaftierten im Gefängnis von Songea ein, wobei im Mittelpunkt wiederum die ›Nottaufen‹ stehen, die er dort vollzogen hat. Diese Ausführungen decken sich in weiten Teilen mit dem Eintrag der Kigonsera-Chronik vom 27. Februar 1906. Sie sind jedoch sprachlich etwas aufbereitet und akzentuieren das Taufritual, die Gebete und die Reue der Getauften. Ausführlicher noch als in der Chronik schildert Häfliger etwa die ihm zufolge enthusiastischen Reaktionen auf sein Angebot, Taufen vorzunehmen, das er den Gefangenen am Tag ihrer Hinrichtung unterbreitete. Der Missionar hatte, wie er in diesem Bericht schreibt, ab Ende Januar »auf Ersuchen freien Zutritt zu den gefangenen Häuptlingen [gehabt], um wenigstens den Versuch zu machen, sie zu unterrichten und für die hl. Taufe, wenn möglich, empfänglich zu machen, und die Folge zeigte, dass es nicht vergebens war.« Mehrere hätten auf sein Angebot »ungestüm die Hände [erhoben] und sagten: ›Ich will getauft werden‹ und ›ich auch‹ und ›ich auch‹.« Andere, die bisher nicht mit dem Christentum in Berührung gekommen waren, hätten sich erst erkundigt, was eine Taufe sei. Häfliger forderte »alle, die getauft zu werden wünschten[,] auf, sich zusammenzusetzen und fing an, ihnen die Wahrheiten, deren Kenntnis unbedingt nötig ist, vorzutragen«. Er beschreibt weiter, wie er für die 31 taufwilligen Männer Wasser bringen ließ, an jeden die zentralen Fragen nach dem Glauben, der Reue und der Einwilligung zur Taufe richtete und schließlich »jedem bedingungsweise die hl. Taufe« spendete.

Häfliger erwähnt auch in diesem Bericht, dass 16 Männer nichts von der Taufe hätten wissen wollen, einige, weil sie dem Islam angehörten, andere, weil sie lieber als »Heiden, Wilde« sterben wollten. Er geht dann aber wieder auf die Taufwilligen ein, zu denen selbst jene gehörten, die beim Überfall und der Zerstörung der Missionsstation von Kigonsera beteiligt gewesen waren. Einige, so Häfliger weiter, hätten sich sehr erfreut gezeigt, dass sie noch getauft werden konnten. Nachdem alle Taufen ausgeführt waren, »wurden je drei aufgerufen und zur Richtstätte geführt«. In ähnlich langen Ausführungen und teilweise mit denselben Formulierungen wie in der Kigonsera-Chronik beschreibt Häfliger nun die unterschiedliche »Stimmung der Verurteilten« und hält ihre angeblich letzten Worte dialogartig fest. Wiederum hebt er jene namentlich hervor, die zum Abschied oder auf dem Weg beteten oder sich, wie etwa Mputa Gama, »wirklich reuevoll« zeigten. Anders als

im Chronik-Eintrag schreibt Häfliger hier nun einige Zeilen über die Sorgen mancher Männer um die Zukunft Ungonis und um die Menschen, die sie regierten. Geschildert sind auch die Bitte um Schnupftabak und die Aufträge an die Angehörigen, ehe Häfliger schließlich nochmals auf die Gebete der Verurteilten, deren Fragen nach der Auferstehung am Jüngsten Tag sowie seine beruhigenden Worte und Ermahnungen eingeht. Mit einem abrupten Schnitt und wenigen Worten, in denen die Hinrichtungen lediglich angedeutet sind, endet Häfligers Schilderung der Szene vom 27. Februar 1906 in Songea folgendermaßen: »Auf der Richtstätte hatte sich eine große Menge Volkes angesammelt, um Zeuge zu sein. – – – Am Abend wurden die Leichen abgenommen und in ein Massengrab gelegt. – – –« Am Ende des Artikels folgen einige wenige Sätze zu neuen Erkenntnissen über den Tod des Missionars Leuthener.

In diesem Beitrag, inmitten der Schilderungen der Taufszene, ist die Fotografie der Gefangenen reproduziert. Sie nimmt rund die Hälfte der zweiten Artikelseite ein. Fett gedruckt steht unterhalb der Fotografie »Gefangene Häuptlinge in Songea«. Außerhalb der Aufnahme sind sieben der 20 abgebildeten Männer mit Zahlen versehen: Fünf von ihnen werden in der Bildlegende mit Namen genannt und zwei als »Söhne des Songea« ausgewiesen. *Nkosi* Mputa Gama, einst mächtiger Herrscher des Njelu-Reichs, seit der kolonialen Besetzung Ungonis jedoch weniger einflussreich, wird als Einziger mit Titel – ›Sultan‹ – aufgeführt. Die gerasterte Reproduktion reicht aus, um die Gesichter der Männer zu erkennen, ebenso die Ringe um ihren Hals, mit denen sie aneinander gekettet sind. Auf der gegenüberliegenden Seite bebildert eine zweite Fotografie den Beitrag – ein Porträt des Fratera,[256] den Häfliger zweimal hervorhebt, indem er ihn als Beispiel dafür erwähnt, dass manche der Gefangenen »bereits früher einen Unterricht gehört« hatten, und weiter unten etwas ausführlicher schreibt: »Fratera erinnerte den Pater, er wisse alles aus der Religion, könne sogar lesen und schreiben, betete laut das Vaterunser und Ave Maria und sagte, auf dem Weg werde er sprechen: ›Jesus, mein Erlöser, nimm meinen Geist auf‹.« Dass hier der Weg zur Richtstätte gemeint ist, wird nicht weiter ausgeführt, ebenso wenig, dass es sich bei diesem jungen Mann vermutlich um einen Enkel des mächtigen *Nkosi* Mharule handelt, der bis 1889 die Njelu-Ngoni regiert hatte.[257]

256 O.A.: Nachrichten aus der Mission. Aus Songea, in: *Missions-Blätter*, X. Jg., Nr. 9, 1905/06, S. 131. Bildlegende: »Fratera«.
257 Vgl. Ebner: The History of the Wangoni (2009), S. 126.



130 Nachrichten aus der Mission.

sich zusammenzusetzen und fing an, ihnen die Wahrheiten, deren Kenntnis unbedingt nötig ist, vorzutragen. Nach diesem Unterrichte erklärten 31 Mann, sie wollten getauft werden, darunter auch, zur großen Freude des Paters, der Großhäuptling Mputa. Nun ließ P. Johannes Wasser bringen und stellte an jeden die Fragen: „Glaubst du an einen Gott und drei Personen?“ „Widersagst du dem Teufel und seinen Werken?“ „Bereust du deine Sünden?“ Willst du getauft werden?“ Nach Beantwortung dieser Fragen spendete er jedem bedingungsweise die hl. Taufe. Sechzehn Mann, darunter einige Islam, wollten nicht getauft werden. Einige, wie Pambalioto, erklärten: „Ich will als mshenzi (Heide, Wilder) sterben.“

Auch jene, die bei dem Ueberfall und bei der Zerstörung von Kigonsera beteiligt waren, verlangten getauft zu werden, obwohl sie früher noch keinen Unterricht genossen hatten. Einige z. B. Fratera zeigten sich sehr erfreut, daß sie noch getauft werden konnten. Inzwischen war die halbe Stunde bereits verstrichen, allein der Herr Bezirksamtmann wartete noch weiter. Als endlich alle getauft waren, wurden je drei aufgerufen und zur Richtstätte geführt. Einige verabschiedeten sich von P. Johannes mit dem Gruße kwa kuonana barra (Auf Wiedersehen im Jenseits). Mputa zeigte sich wirklich reuevoll; er sagte noch beim Wegführen: „Mich hat der Kinyalla (ein Aufwiegler) zugrunde gerichtet.“ Die Stimmung der Verurteilten war verschieden. Einige trösteten sich damit, daß sie nicht allein sterben, sondern daß viele beisammen seien. Ein alter Islam, Kazembe, meinte: „Mein Vater ist gestorben, ich muß auch einmal sterben, gut, ich folge ihm heute.“

Einige waren besorgt um die Zukunft von Ungoni und Songea, indem sie sagten: „Was wird nun aus Songea und Ungoni werden? Wenn unsere Kinder hören, daß ihre Großen erhängt sind, werden sie das Land verlassen.“

Andere kauerten ruhig da, man konnte es ihnen ansehen, wie ungern sie starben. Andere fluchten den Europäern, die ihr Land genommen hätten. Drei fingen bei ihrer Wegführung noch einen Gesang an.

Viele nahmen die Sache auch jetzt nicht

1. Sultan Mputa, 2. u. 3. Söhne des Songea, 4. Fratera, 5. Maji ya kuhanga, 6. Pambalieto, 7. Songea.
Gefangene Häuptlinge in Songea.

Abb. 26: Die »Nachrichten aus Songea« umfassen drei Seiten. Hier abgebildet ist die zweite Seite, in die die Fotografie »Gefangene Häuptlinge in Songea« eingebunden ist.[258]

258 O.A.: Nachrichten aus der Mission. Aus Songea, in: *Missions-Blätter*, X. Jg., Nr. 9, 1905/06, S. 129–131, hier S. 130. Bildlegende: »Gefangene Häuptlinge in Songea.«

Es geht hier offensichtlich nicht um die politische Funktion der abgebildeten Männer oder deren Ziele und Handlungen im Krieg, die zu ihrer Inhaftierung und Verurteilung führten. Publiziert in den *Missions-Blättern* und umgeben von Johannes Häfligers Darstellung der Taufszene, zeigen beide Fotografien – überspitzt gesagt – in erster Linie Täuflinge. Bei den »Nachrichten aus Songea« handelt es sich um die Beschreibung der Ereignisse vom 27. Februar durch einen Augenzeugen, der allerdings nicht die Massenhinrichtung beobachtete, sondern sein Augenmerk auf die Vollendung seines missionarischen Auftrags richtete. Mit der Fokussierung auf die Aufnahme ins Christentum durch die ›Nottaufe‹ wird das eigentliche Schicksal der zum Tode Verurteilten verschleiert. Die Hinrichtung von 48 Männern bleibt lediglich angedeutet und selbst in der Schlusspassage ausgelassen: Auf die Beobachtung, dass sich viele Menschen um die Richtstätte versammelten, folgen drei Gedankenstriche, gefolgt von dem Hinweis, dass die Leichen am Abend in ein Massengrab gelegt wurden. Was dazwischen geschieht, bleibt ausgespart. Wie schon im besagten Eintrag der Missionschronik tritt der folgenreiche politische Akt, die Auslöschung fast der gesamten Ngoni-Elite, hinter eine christliche Erzählung über die Erlösung der Verurteilten zurück. Häfliger macht aus den Hinrichtungen ein christliches Erbauungsstück: Die Geschichte handelt von kriegführenden »Heiden, Wilden«, die zu dankbaren, ehrfürchtigen Täuflingen werden und so wortwörtlich im letzten Moment vor der ewigen Verdammnis gerettet werden.

Anders als der Chronik-Eintrag richtet sich der Artikel direkt an eine europäische Leserschaft. Die Taufe, die die erfolgreiche Christianisierung im Einzelfall vollendet, ist das dominante Thema in Häfligers Texten, und auch hier sind die Motive der Gnade, der Vergebung und der Rettung zentral: Der Artikel soll den Leserinnen und Lesern vermitteln, dass das missionarische Ziel selbst in einem so prekären Geschehen wie einem Krieg weiterverfolgt und auch verwirklicht werden kann. So gesehen stellen die auf der Fotografie abgebildeten Männer hier keine »gefangenen Häuptlinge« vor ihrer Hinrichtung dar, sondern »gefangene Häuptlinge« vor ihrer Taufe.

Die Verwendung dieser Fotografie zur Darstellung von Täuflingen findet eine Zuspitzung in einer zweiten Publikation, die noch im selben Jahr und ebenfalls von der Benediktiner-Mission herausgegeben wurde. In der Reisereportage *Vor dem Sturm. Eine Reise durch Deutsch-Ostafrika vor und bei dem Aufstande 1905* schildert der Benediktiner Cyrillus Wehrmeister seinen Aufenthalt in Ostafrika, der zum Ziel hatte, »einen Einblick in die Arbeiten,

Leiden und Erfolge seiner Missionare« vor Ort zu gewinnen.[259] Seine Erlebnisse und Beobachtungen publizierte er zusammen mit hunderten »Amateuraufnahmen […], um in weiteren Kreisen das Interesse für die Mission und die Kolonien zu fördern«.[260] Wehrmeister, der das Buch aufgrund der vielen Fotografien auch als Album bezeichnete, hatte nicht an Abbildungen sparen wollen, »weil Bilder in ihrer Weise mehr sagen als lange Beschreibungen und gerade über die bereisten Gebiete noch wenig Bilder erschienen sind«.[261] Solange die Reise plangemäß verlief, bleibt auch der Reisebericht auf die klassischen Themen – Land und Leute, kleine Abenteuer und strapaziöse Routen – konzentriert. Dramatischer werden die Schilderungen mit der Ankunft in Ungoni, die zeitlich mit dem dortigen Kriegsausbruch zusammenfiel: Wehrmeister gehörte zu jenen, die aus Peramiho über Kigonsera nach Wiedhafen flohen.

Zwischen Februar und Juni 1906 waren die *Reisebilder* bereits in einer fünfteiligen, bebilderten Serie in den *Missions-Blättern* erschienen.[262] Die Fotografie der Kriegsgefangenen aus Songea wurde jedoch erst im Buch und im ›Nachtrag‹ zu den weiteren Entwicklungen der zerstörten Missionsstationen veröffentlicht.[263] Wehrmeister, dessen Reise nach der Ankunft in Wiedhafen auf direktem Weg zurück nach St. Ottilien führte, stützte sich bezüglich der zeitlich nachfolgenden Ereignisse offensichtlich auf Häfligers Berichte in den *Missions-Blättern*. Hierzu gehören auch die Schilderungen aus dem Gefängnis von Songea, die in Wehrmeisters Darstellung allerdings auf die Taufszene beschränkt bleiben. Während im Beitrag in den *Missions-Blättern* die inhaftierten Männer zu Wort kommen und ihre Empfindungen und letzten Wünsche aufgenommen werden, fokussiert Wehrmeisters Darstellung ganz auf Häfligers erfolgreiche Bemühungen zur Bekehrung der Gefangenen: Den »Zerstörern von Kigonsera« und »Mördern«, wie Wehrmeister sie nennt, sei nun »das Unheil noch zum Heile geworden«.[264] In Wehrmeisters Darstel-

259 Wehrmeister: Vor dem Sturm, Vorwort. Zu dieser Reise siehe auch: Niesel: Für Kreuz und Krone, bes. S. 104–106.

260 Wehrmeister: Vor dem Sturm, Vorwort.

261 Ebd., Vorwort.

262 P.C.W.: Reisebilder aus Deutsch-Ostafrika vor und während des Aufstandes, in: *Missions-Blätter*, X. Jg., Nr. 5–9, 1905/06.

263 Wehrmeister: Vor dem Sturm, S. 248. Bildlegende: »Gefangene Häuptlinge in Songea. Phot. P. Johannes«. Auch in dieser Reproduktion finden sich dieselben Nummerierungen und Benennungen der Abgebildeten. Der einzige Unterschied zu den *Missions-Blättern* besteht im Zusatz, der Häfliger als Fotografen ausweist.

264 Wehrmeister: Vor dem Sturm, S. 247–248.

lung verschwinden die Tragweite des Kriegs, die Massenhinrichtung und die politischen Folgen vollends hinter der christlichen Erlösungsgeschichte.

Die Fotografie der Kriegsgefangenen in Songea erschien also in Deutschland innerhalb eines halben Jahres zweimal in Publikationen der Benediktiner-Mission. Im Zusammenspiel mit der ausführlich beschriebenen Taufszene zeigt sie beide Male zum Tode verurteilte militärische und politische Führer, die eine ›Nottaufe‹ erhielten und so Erlösung fanden. Doch danach verschwand die Aufnahme 80 Jahre lang aus der öffentlichen Wahrnehmung.

Nichtverwendung – jahrzehntelang unbeachtet

Ob die Angehörigen der Abgebildeten einen Abzug erhielten oder die Fotografie in anderen Kontexten verwendet wurde, kann nicht abschließend geklärt werden, in Publikationen zum Majimaji-Krieg tauchte sie jedoch vorerst nicht mehr auf. In der Kolonialliteratur der Folgejahre wurde sie nicht weiter reproduziert, obwohl einige der Kriegsberichte und -erinnerungen deutscher Militärs, die um die 1910er Jahre herum erschienen, üppig bebildert sind.[265] Wie bereits in der Einleitung erwähnt, zeigen die dort veröffentlichten Fotografien in erster Linie militärische Einrichtungen und *askari*-Truppen, selten jedoch die Majimaji-Krieger. Die prominenteste und mittelfristig einflussreichste Publikation der deutschen Kolonialliteratur zum Majimaji-Krieg ist Gustav Adolf von Götzens *Deutsch-Ostafrika im Aufstand 1905/06*.[266] Mit diesem Buch rechtfertigte er seine Amtsführung als Gouverneur der Kolonie von 1901 bis 1906, die in Deutschland unter anderem aufgrund des Kriegs in Kritik geraten war. Bald nach Kriegsausbruch und in den Folgejahren wurden in Deutschland zwei unterschiedliche Interpretationen der Kriegsgründe diskutiert:[267] Auf der einen Seite stellten Kreise rund um von Götzen den Krieg als eine irrationale, rückständige und von Aberglauben getriebene Bewegung dar, angeführt von rituellen und politischen Anführern, die aufgebracht gewesen seien, weil ihr Einfluss infolge der Kolonialherrschaft sank. Auf der anderen Seite negierten Kolonialreformer die Rolle des *maji* und betonten stattdessen, die harsche Kolonialpolitik, Misshandlungen und wirtschaftliche Ausbeutung durch die Kolonialadministration hätten zum Widerstand

265 Vgl. u. a. Fonck: Deutsch-Ost-Afrika; Nigmann: Geschichte der Kaiserlichen Schutztruppe für Deutsch-Ostafrika; Paasche: Kriegs-, Jagd- und Reise-Erlebnisse in Ostafrika. Vgl. hierzu auch Rushohora/Kurmann: Look at Majimaji!, S. 90–92.

266 Vgl. Götzen: Deutsch-Ostafrika im Aufstand 1905/06.

267 Vgl. hierzu ausführlich Sunseri: Statist Narratives and Maji Maji Ellipses, S. 568–570.

geführt. Von Götzens Buch, auf das weitere Arbeiten am stärksten rekurrierten, weil Auszüge auch ins Englische übersetzt wurden, enthält lediglich sechs gemalte Bilder, von denen möglicherweise einige Fotografien nachempfunden sind.[268] Keines zeigt Gefangene des Kriegs oder eine Szene aus Ungoni.

Die Fotografie der Kriegsgefangenen zirkulierte auch während der britischen Kolonialzeit nicht, zumindest nicht in den bekannteren Berichten und Büchern, die den Majimaji-Krieg thematisierten.[269] Nachdem Deutsch-Ostafrika 1920 zum Tanganyika Territory geworden war, interpretierten britische Kolonialisten den Krieg – nun zwar als Majimaji bekannt, jedoch noch immer als Aufstand bezeichnet – in einer Weise, die ihre Herrschaft über das Gebiet rechtfertigte: Sie stellten den deutschen Kolonialismus als außergewöhnlich brutal und die Vergehen als ungeheuerlich dar und zeichneten so das Bild eines Deutschland, das unwürdig und unfähig gewesen sei, Kolonien zu verwalten. Zugleich porträtierten sie den afrikanischen Widerstand als irrational und unzivilisiert, um keinen Zweifel zu lassen, dass die Bevölkerung nicht dafür bereit sei, sich selbst zu regieren. Nach Fotografien aus der Zeit des Kriegs sucht man in den entsprechenden Publikationen vergebens. Dasselbe gilt für die historischen Darstellungen der beiden Ngoni-Königreiche aus jener Zeit.[270]

In den 1960er und frühen 1970er Jahren war die Fotografie auch nicht Teil des Quellenmaterials, mit dem die Historiker der »Dar es Salaamer Schule« die Geschichte des Kriegs neu schrieben. Sie erhoben und produzierten nicht nur neue Quellen, etwa im Rahmen des *Maji Maji Research Project*, und werteten diese mit historischen, ethnologischen und archäologischen Methoden aus, um die Perspektive der Afrikanerinnen und Afrikaner auf den Majimaji-Krieg freizulegen, sondern machten auch bereits bekannte Quellen für die tansanische Forschung zugänglich. 1967 gaben Gilbert Gwassa und John Iliffe die Quellensammlung *Records of the Maji Maji Rising* heraus, in der unter anderem deutschsprachige Quellen in englischer Übersetzung wiedergegeben werden.[271] Wie schon erwähnt, gehörte auch Johannes Häfligers Eintrag in die Chronik von Kigonsera vom 27. Febru-

---

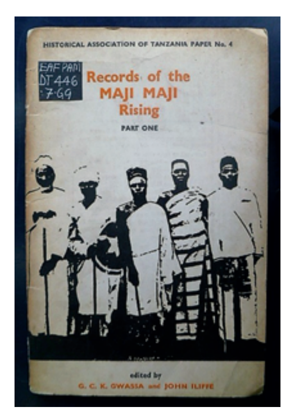
268 Das Bild *Kriegslager in der Boma von Mahenge* (S. 104) ähnelt auffallend einer Fotografie aus Nigmanns Buch *Geschichte der Kaiserlichen Schutztruppe für Deutsch-Ostafrika* (S. 106), die ebenfalls die Belagerung der *boma* in Mahenge zeigt. Diese Fotografie ist besprochen in Rushohora/Kurmann: Look at Majimaji!, S. 89–90.

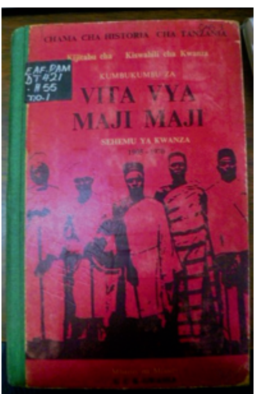
269 Vgl. u. a. Lewin: Deutsche Kolonisatoren in Afrika; Bell: The Maji-Maji Rebellion in Liwale District; Lumley: Forgotten Mandate. Zur Auslegung des Kriegs während der britischen Kolonialzeit vgl. Sunseri: Statist Narratives and Maji Maji Ellipses, S. 570–575.

270 Ebner: The History of the Wangoni (1959); Gulliver: A History of the Songea Ngoni.

271 Vgl. Gwassa/Iliffe (Hg.): Records of the Maji Maji Rising 1905–1907.

ar 1906 dazu.[272] Gwassa, der als Begründer der Forschung zum Majimaji-Krieg in Tansania gilt, publizierte die Quellensammlung kurze Zeit später noch einmal in Kiswahili.[273] Die präsentierten offiziellen Dokumente, Briefe, Missionschroniken und Transkriptionen mündlicher Informationen stammen, so die Herausgeber, »from as wide a range of sources as possible, in order to show the variety of evidence available«.[274] Verfügbar wären auch Fotografien gewesen, aber offensichtlich wurden diese nicht als aussagekräftig genug eingeschätzt: Weder in den Quellensammlungen noch in einer der wissenschaftlichen Studien zum Majimaji-Krieg im unabhängigen Tansania wurden Fotografien präsentiert oder untersucht. In Tansania blieben Fotografien – wie bis in die 1980er Jahre fast überall in den Geschichtswissenschaften – vernachlässigt, obschon die Forschenden Kenntnis von ihnen hatten. So wird beispielsweise in mehreren Studien Wehrmeisters missionarische Reisereportage *Vor dem Sturm* zitiert, in der neben mehreren hundert weiteren Aufnahmen auch jene der Kriegsgefangenen in Songea reproduziert worden war. Die einzige Aufnahme, die im Zuge der Erforschung und Neubewertung des Majimaji-Kriegs auftauchte, ist jene, die die Umschläge der verschiedenen Ausgaben von Gwassas und Iliffes Quellensammlung ziert.





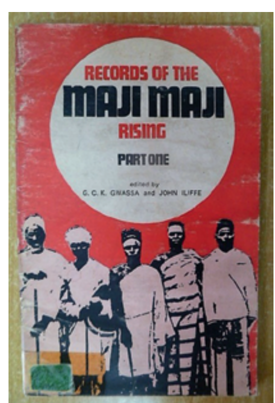


Abb. 27: Die Quellensammlung wurde mehrfach aufgelegt; im Gegensatz zu den Farben und Schriftarten veränderte sich das Umschlagbild jedoch nicht.[275]

272 Vgl. ebd., S. 25–26.
273 Vgl. Gwassa/Kamana: Kumbukumbu za Vita vya Maji Maji.
274 Gwassa/Iliffe: Records of the Maji Maji Rising 1905–1907, Vorwort.
275 Umschlagvorderseiten der englisch- und kiswahilisprachigen Versionen der Quellensammlung *Records of the Maji Maji Rising*.

In den Quellenbänden fehlen jegliche Angaben zur Fotografie, die auf den Buchumschlägen kaum als solche erkennbar ist; weder der Fotograf noch die Abgebildeten werden genannt. So wird auch nicht deutlich, dass es sich bei den fünf posierenden Männern um drei der militärischen Anführer der Ngoni – Mpambalioto, Songea Mbano und Chabruma Gama – sowie die beiden Machthaber Chabruma[276] und Mputa Gama (von links nach rechts) handelt. Die Identität der mächtigen Männer wird erst im Vergleich mit früheren und späteren Verwendungsweisen derselben Fotografie klar. Es handelt sich um die bereits erwähnte »Aufnahme der versammelten Wangoni-Grossen«, auf die Johannes Häfliger in seinen Memoiren verweist. Er hatte die Aufnahme am 26. Januar 1902 bei den Feierlichkeiten anlässlich des Geburtstags von Kaiser Wilhelm II. gemacht, vermutlich in Songea.[277] An den jährlich zu Ehren des Kaisers in der ganzen Kolonie stattfindenden Feiern zelebrierten die Kolonialisten ein Schauspiel der Macht für die afrikanische Bevölkerung und feierten sich selbst, wie Michael Pesek schreibt.[278] Kolonialtruppen hielten an den Kaisergeburtstagen Paraden ab und die Stationschefs übermittelten der afrikanischen Bevölkerung die Grüße des Kaisers, bevor sie die lokalen Eliten und die Europäer empfingen. Bei diesen Empfängen gaben sich die Stationschefs großzügig und bewirteten ihre Gäste mit Zigarren, Süßspeisen und gebratenen Rindern. Aussagen von Mitgliedern des Ältestenrates des Majimaji-Gedenkmuseums zufolge nahmen die Ngoni-Führer allerdings nach der Erfahrung der Auseinandersetzungen mit den deutschen Kolonialtruppen im Jahr 1897[279] nicht freiwillig an den Kaisergeburtstagen teil.[280] Weitere Einzelheiten zum Aufnahmekontext sind nicht bekannt, und auch die Frage, ob die Abgebildeten anschließend einen Abzug erhielten, lässt sich nicht beantworten. Dass die posierenden Männer der Ngoni-Elite ihr Abbild besitzen wollten und dieses womöglich auch zu repräsentativen Zwecken verwendeten, wäre nicht ungewöhnlich gewesen, denn Porträts von Herrschern und ihren Familien gehören zu den frühesten

276 In späteren Verwendungen dieser Aufnahme wird die vierte Person als Zimanimoto Gama ausgewiesen.

277 ABA St. Otmarsberg, Häfliger, Johannes: Angaben über meinen afrikanischen Lebenslauf, Peramiho, 2.12.1952, S. 7. Häfliger schrieb hier zwar, dass er die Aufnahme zwei Jahre vor jener im Gefängnis von Songea gemacht habe, demnach 1904; weil die Fotografie aber 1902 erstmals publiziert wurde, ist davon auszugehen, dass er sich um zwei, möglicherweise auch um mehrere Jahre verschätzt hat.

278 Vgl. Pesek: Koloniale Herrschaft in Deutsch-Ostafrika, S. 263, 293.

279 Vgl. hierzu Kapitel 1.3.

280 Vgl. Rushohora/Kurmann: Look at Majimaji!, S. 93.

Aufnahmen aus Afrika. Wissenschaftliche Arbeiten über das westafrikanische Königreich Bamum, die äthiopischen Kaiser Yohannes IV. und Menelik II. oder die königlichen Familien der Merina in Madagaskar zeigen, dass afrikanische Herrscher aus verschiedenen Regionen Fotografen beauftragten, sie und ihre Familien zu porträtieren, oder sie gar dauerhaft an ihren Höfen beschäftigten.[281] Sie inszenierten sich mit Machtsymbolen, arrangierten die Aufnahmen und ließen ihre Bilder in der Öffentlichkeit verbreiten. Auch aus mehreren Gebieten Tansanias gibt es bekannte Herrscherporträts, dazu gehören die zahlreichen Aufnahmen von Mareale von Marangu[282] oder die bekannte Fotografie des mächtigen Nyamwezi-Führers Mirambo[283] aus dem Jahr 1882.

Die Aufnahme der politischen und militärischen Anführer der Ngoni-Gesellschaft wurde in den Jahren 1902 und 1906 zweimal in den *Missions-Blättern* der Benediktiner publiziert.[284] Ein kurzer Vergleich der beiden Verwendungen ist interessant, weil sich dabei die Verschiebung der Darstellung der Abgebildeten zeigt, die aus dem Krieg resultierte. Die Fotografie wurde erstmals 1902 in der März-Ausgabe der *Missions-Blätter* veröffentlicht: Zwischen den »Nachrichten aus Kigonsera« nehmen die »Häuptlinge des Songea-Bezirkes« eine ganze Seite in Anspruch. Die kurzen Nachrichten handeln von den gut besuchten Sonntagsgottesdiensten, dem Bau einer Brücke sowie der Unmöglichkeit, im nahen Mandara eine Niederlassung zu gründen, und schließen mit einem Auszug aus einem Brief des Missionsbruders Ivo Schweiger. Die Fotografie und die Porträtierten sind in dieser Ausgabe mit keinem Wort erwähnt. Abgesehen von der Bildlegende, in der die Männer immerhin mit Namen und politischer Funktion genannt werden, bleibt die Fotografie auch hier ohne weitere Kontextualisierung.

---

281 Vgl. Geary: Images from Bamum; Haney: Exposures, S. 53–54, 127–130.

282 Mareale ließ sich bereits in den 1880er Jahren mehrfach von Hans Meyer fotografieren, weitere Porträts von ihm erschienen in der späteren Kolonialliteratur. Vgl. u. a. Meyer: Zum Schneedom des Kilimandscharo; ders.: Der Kilimandjaro; Adolphi: Am Fusse des Bergriesen Ostafrikas; Gutmann: Dichten und Denken der Dschagganeger.

283 Laut der Fotokatalog-Indexkarte des *National Museum of Tanzania*, das die Fotografie in Dar es Salaam auch ausstellt, hat Mirambo sich vom Missionar W. C. Willoughby fotografieren lassen, als dieser sich ab Oktober 1882 für einige Monate in Ikomongo aufhielt. ANMT, Analoger Katalog, Ordner: Historical Misc. Portraits, Indexkarte: Photo No: P68.622/1.

284 In Cyrillus Wehrmeisters Buchpublikation seiner Reisebilder, eine erweiterte Version der Serie in den *Missions-Blättern*, erscheint diese Fotografie ein drittes Mal. Wehrmeister: Vor dem Sturm, S. 149. Bildlegende: »Wangoni-Häuptlinge. (Photographiert von P. Johannes Häfliger zu Songea im Jahre 1902.)«

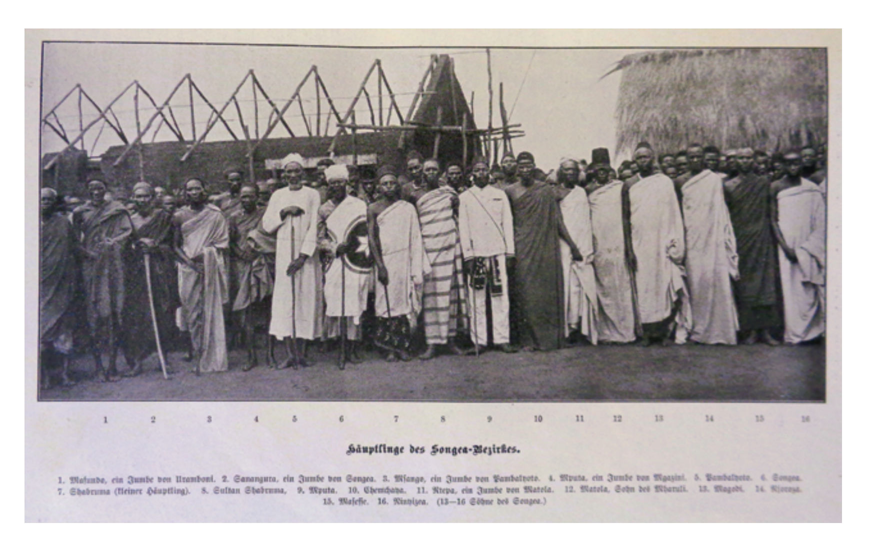


Abb. 28: Nur in den Missions-Blättern von 1902 sind die jumben *am linken Rand abgebildet. Bei den zahlreichen späteren Veröffentlichungen in Büchern, Museen und Gedenkschriften ist jeweils nur ein Ausschnitt der Fotografie zu sehen. Die Vermutung liegt nahe, dass die bereits beschnittene Reproduktion in Wehrmeisters Reisebericht als Vorlage für die weiteren Verwendungen diente.*[285]

Anhand der ganzseitigen Reproduktion wird deutlich, dass es sich bei der von Iliffe und Gwassa verwendeten Aufnahme nur um einen Ausschnitt der Originalfotografie handelt: Vor zwei großen Gebäuden – vom einen ist nur das Grasdach erkennbar, beim anderen liegen die Balken des Dachs frei – posieren mehrere Dutzend Männer, wobei die 17 Männer in der vorderen Reihe die Körper der übrigen verdecken. Bis auf zwei Ausnahmen tragen sie lange Gewänder, *libuka* genannt, die ihre rechte Schulter und den rechten Arm, bei manchen auch die Füße unbedeckt lassen. Die Kopfbedeckungen, die einige der Männer tragen, unterscheiden sich in ihren Farben und Formen. Die fünf Männer in der Mitte heben sich durch die prächtigen Stoffe ihrer Bekleidung, das hochgeschlossene Jackett bzw. das einteilige Gewand von den übrigen Abgebildeten ab. In ihrer rechten Hand halten sie jeweils ei-

285 Häfliger, Johannes: Nachrichten aus der Mission. Aus Kigonsera, in: *Missions-Blätter*, VI. Jg., Nr. 3, 1902, S. 73–75, hier S. 74. Bildlegende: »Häuptlinge des Songea-Bezirkes. 1. Masundo, ein Jumbe von Uramboni. 2. Sanangura, ein Jumbe von Songea. 3. Msango, ein Jumbe von Pambalyoto. 4. Mputa, ein Jumbe von Mgazini. 5. Pambalyoto. 6. Songea. 7. Chabruma (kleiner Häuptling). 8. Sultan Chabruma. 9. Mputa. 10. Chemchaya. 11. Ntepa, ein Jumbe von Matola. 12. Matola, Sohn des Mharuli. 13. Magodi. 14. Njoroza. 15. Masesse. 16. Ninyizea. (13–16 Söhne des Songea.)«

nen Stab. Links von ihnen stehen der Bildlegende zufolge *jumben*, also Dorfvorsteher, die von der Kolonialregierung auf der untersten Verwaltungsebene eingesetzt worden waren.

Vier Jahre später – der Majimaji-Krieg hatte in Ungoni seinen Höhepunkt bereits überschritten und die Angriffe auf die Missionsstationen der Benediktiner hatten auch in St. Ottilien ihre Spuren hinterlassen – wurde die Fotografie ein zweites Mal veröffentlicht. Genau genommen wurde nur ein Teil der Aufnahme gezeigt, die *jumben* am linken Rand sind nämlich weggeschnitten. Aus den »Häuptlingen des Songea-Bezirkes« waren inzwischen »Wangoni-Häuptlinge« geworden. Diesmal ist die Fotografie eingebettet in Wehrmeisters »Reisebilder aus Deutsch-Ostafrika vor und während des Aufstandes«, die als fünfteilige Serie in den *Missions-Blättern* erschien.[286] Teil I, in dem die Fotografie publiziert wurde, behandelt die Zeit vor dem Krieg: Gegenstand des Berichts sind die »schöne Zeit« in Lukuledi und Peramiho, der wochenlange Fußmarsch »durch die menschenleere Wildnis«, die zwischen diesen beiden Stationen lag, sowie Wehrmeisters »sehr idyllische Woche« im »überaus schön« gelegenen Kigonsera. Dass es sich bei dieser Serie um einen Zeitzeugenbericht aus dem Krieg handelt, deuten im ersten Teil lediglich der Titel sowie einige wenige vorausblickende Bemerkungen an, etwa wenn Wehrmeister seine schwärmerischen Beschreibungen mit den Worten einleitet: »An Aufstand dachte niemand […].« Die Abgebildeten werden im gesamten Bericht nur am Rande und vereinzelt namentlich erwähnt, die Ngoni werden jedoch im Laufe der Artikelserie immer deutlicher als Kriegsfeinde gezeichnet. Im Gegensatz zur Erstpublikation des Bildes, bei der die Männer in der Bildlegende noch mit ihrer politischen Funktion beschrieben wurden, liegt das Augenmerk nun auf ihrer Rolle im Krieg: In der Bildunterschrift wird Songea Mbano als »einer der Hauptschuldigen beim Aufstand« genannt und behauptet, Chabruma sei in einem Gefecht Anfang September besiegt worden und Mputa Gama »im Dezember am Rovuma gefallen« – Angaben, die sich bald als unwahr herausstellten. In wenigen Jahren waren aus den ›Häuptlingen‹ Kriegsgegner geworden.

286 Vgl. P.C.W.: Reisebilder aus Deutsch-Ostafrika vor und während des Aufstandes, in: *Missions-Blätter*, X. Jg., Nr. 5, 1905/06, S. 70–73, hier S. 71. Bildlegende: »Wangoni-Häuptlinge. Photographiert von P. Johannes Häfliger zu Songea im Jahre 1902. 1. Pambalioto, 2. Songea (einer der Hauptschuldigen beim Aufstand), 3. Chabruma der Kleine, 4. Chabruma der Große (wurde in einem Gefechte anfangs September besiegt), 5. Mputa (im Dezember am Rovuma gefallen), 6. Chemchaya (im Frühjahr 1905 gestorben), 7. Ntepa, 8. Matola, 9–12 Söhne des Songea: Magodi, Njoroza, Masesse, Ninyizea.«

In Anbetracht der Verwendung der Fotografie auf den Umschlägen der Quellensammlung zum Majimaji-Krieg drängt sich die Frage auf, was die beiden Herausgeber dazu veranlasste, diese Fotografie, die einige Jahre *vor* dem Krieg entstanden war, einer Aufnahme vorzuziehen, die *während* des Kriegs gemacht wurde. Wie schon Häfliger festhielt, der die Fotografien in einem Abstand von vier Jahren aufnahm, zeigen beide die »Wangoni-Grossen«,[287] mehrheitlich handelt es sich sogar um dieselben Männer. Ihre Situation hatte sich allerdings dramatisch verändert: Die »Häuptlinge des Songea-Bezirkes« waren nun »Gefangene Häuptlinge in Songea«. Aller Machtsymbole entkleidet sind die Mächtigen nicht mehr als solche zu erkennen, lediglich die Bildunterschrift verweist auf ihren besonderen Status. Im Gegensatz dazu zeigen sich die Abgebildeten in der Aufnahme von 1902 als selbstbestimmte Machthaber und lassen sich somit in ein Narrativ integrieren, das von der nationalen Unabhängigkeitsbewegung in den 1950er Jahren angedeutet wurde und sich im unabhängigen Tansania etablierte. Bei der Lektüre von Iliffes und Gwassas Quellensammlung beantwortet sich die Frage denn auch einfach und schnell, denn der erste Satz bringt die neue Auslegung des Kriegs auf den Punkt: »The Maji Maji Rising of 1905–07 is the national epic of Tanzania.«[288]

Die Quellensammlung stand am Anfang der Transformation des Majimaji-Kriegs in eine nationale Erzählung, die einen weit in der Vergangenheit liegenden Ursprung der tansanischen Nation betonte. Die TANU hatte die Neubewertung des Kriegs in den 1950er Jahren lanciert, und nach der Unabhängigkeit wurde er zunehmend zu einem nationalen Epos stilisiert, um das moderne Staatswesen Tansanias auf einen Widerstandsmythos zu gründen.[289] Die Historiker in Dar es Salaam waren maßgebend daran beteiligt, die Einigkeit und Entschlossenheit der Tansanierinnen und Tansanier im Dekolonisierungsprozess historisch zu begründen. Innerhalb der nationalistischen Geschichtsschreibung der späten 1960er Jahre kam dem Majimaji-Krieg in zweifacher Hinsicht eine außergewöhnliche Rolle zu. Zum einen wurden neue Methoden und Ansätze, die auf die Herausbildung und Stärkung der afrikanischen Perspektive zielten, im groß angelegten *Maji Maji*

---

287 ABA St. Otmarsberg, Häfliger, Johannes: Angaben über meinen afrikanischen Lebenslauf, Peramiho, 2.12.1952, S. 7.

288 Gwassa/Iliffe: Records of the Maji Maji Rising 1905–1907, Vorwort.

289 Vgl. Eckert: Dekolonisierung der Geschichte?, S. 267.

Research Project angewendet.[290] In der Folge, und dies führt zur zweiten Besonderheit, ließ sich der Majimaji-Krieg in die Neuinterpretation der tansanischen Geschichte einfügen und wirkte zugleich an dieser mit.

Die neuere Forschung betont, dass dieses Kriegsnarrativ maßgeblich vom historischen Kontext geformt worden ist, in dem es entstand.[291] Die »Dar es Salaamer Schule« feierte den Krieg als ersten Freiheitskampf, in dem zahlreiche Gesellschaften vereint gegen die Kolonialherrschaft vorgingen,[292] und machte den Widerstand damit zu einem verbindenden Element bei der Konstituierung der Nation. In seinem Beitrag »The German Intervention and African Resistance in Tanzania« aus dem Jahr 1969 argumentiert Gwassa, dass seit Beginn der kolonialen Besetzung »African resistance is an ingredient of the dynamics of Tanzanian history […] and is one of the methods tried to regain lost independence«.[293] Gwassa führt umfassend aus, dass der Widerstand gegen die Fremdherrschaft in allen Gesellschaften Tansanias zu finden gewesen sei, und zählt dabei die verschiedenen Formen des passiven Widerstands genauso auf wie die lange Reihe der gewaltsamen Auseinandersetzungen mit den deutschen Kolonialisten. Er sieht den Majimaji-Krieg demnach als Teil eines langen, landesweiten »process towards Uhuru« und lehnt sich mit dieser Formulierung an die Rhetorik der TANU an. Weil im Majimaji-Krieg aber erstmals verschiedene Gesellschaften gemeinsam gekämpft hätten und die Angriffe nicht als unmittelbare Reaktion auf koloniale Interventionen, sondern aus afrikanischer Initiative initiiert worden seien, unterscheide er sich von älteren Formen des aktiven Widerstands. Gwassa interpretiert – wie die anderen Historiker seiner Zeit – den Majimaji-Krieg als Vorläufer der nationalen Unabhängigkeitsbewegung der 1950er Jahre und zeichnet damit eine Kontinuität im Streben nach Freiheit. Zu Beginn der 1970er Jahre, als Tansania in verschiedene Konflikte mit umliegenden Staaten involviert war, hatte sich diese Auslegung schon so weit etabliert, dass sie zur Konsolidierung und Verteidigung nationaler Ziele herangezogen werden konnte. In einem Zeitungsartikel mit dem Titel »Tanzanians Remember Heroes« war

290 Zum *Maji Maji Research Project* vgl. das Kapitel »Songea Mbano – ›the most powerful *nduna* in Njelu‹«, S. 65.

291 Vgl. u. a. Greenstein: Historical Narratives of the Maji Maji; Sunseri: Statist Narratives and Maji Maji Ellipses.

292 Die einigende Kraft der *maji*-Ideologie, die »gave a degree of unity to diverse peoples«, strich John Iliffe bereits 1967 in einem Aufsatz heraus, der am Anfang einer Reihe von Publikationen zum Majimaji-Krieg nach der Unabhängigkeit stand. Vgl. Iliffe: The Organization of the Maji Maji Rebellion, S. 512.

293 Gwassa: The German Intervention and African Resistance in Tanzania, S. 87.

1972 zu lesen: »The Maji Maji war and all past resistance by our brothers and sisters against foreign intervention in the country, like the TANU objectives, signified the fact that Tanzanians do not wish to be interfered with in their way of life in any ways.«[294] Auch wenn der Majimaji-Krieg vielleicht nicht die erste kollektive politische Erfahrung war, wie in der postkolonialen Historiografie lange Zeit unterstrichen wurde, »it became so only after the war through a retrospective process of memory and interpretation«.[295]

Auf den Umschlägen der verschiedenen Ausgaben der Quellensammlung sind entschlossene, stolze Afrikaner zu sehen, die Stäbe in ihren Händen sind leicht als Machtsymbole zu deuten, und der Kreis mit einem Stern in der Mitte auf Songea Mbanos Gewand kann auch als Schild interpretiert werden. Das Fehlen von Angaben zu den Abgebildeten und zum Aufnahmekontext und insbesondere die unscharfe, künstlerisch anmutende Umsetzung der Fotografie lassen aber die Identität der Männer und ihre regionale Herkunft offen. So fügt sich die Abbildung in eine nationale Geschichtserzählung des gemeinsamen Widerstands aller am Majimaji-Krieg beteiligten Gesellschaften ein. Ein Bild, auf dem versammelte afrikanische Führer erhaben und selbstbestimmt posieren, passt besser in das Narrativ eines kontinuierlichen Kampfes zur Wiedererlangung der verlorenen Freiheit als eine Fotografie, die unterworfene und aneinander gekettete Kriegsgefangene zeigt.

1980 war es denn auch wiederum diese Fotografie, die als Grundlage zur Ehrung der Ngoni-Elite diente. Zur Einweihung des Majimaji-Gedenkmuseums, dessen Einrichtung auf eine regionale Initiative zurückgeht, fertigte ein tansanischer Künstler mehrere Gemälde von politischen und militärischen Ngoni-Führern nach dem Vorbild dieser Fotografie.[296] Nur zwei der rund zwei Meter großen Bilder sind erhalten geblieben und werden nach wie vor im Museum gezeigt, jene von Songea Mbano und Mpambalioto Soko.[297]

Porträts Fotografien nachzuempfinden ist in Tansania eine verbreitete künstlerische Praxis, wie bereits anhand von Songea Mbanos Holzrelief

294 Kifunta: Tanzanians Remember Heroes, S. 3.

295 Giblin/Monson: The Aftermath, S. 293.

296 Führung durch das Majimaji-Gedenkmuseum mit Balthazar Nyamusya, 22.5.2015. Der Name des Künstlers konnte nicht ausfindig gemacht werden.

297 Balthazar Nyamusya gibt an, es handle sich beim Mann auf dem rechten Bild um Majiyakuhanga Komba; nach dem Vergleich mit der Fotografie scheint jedoch Hussein Bashir Abdallahs Identifizierung des Porträtierten als Mpambalioto Soko plausibler. Dieses Gemälde ist in Abdallahs Buch ebenfalls wiedergegeben; Abdallah: Jihadi Kuu ya Majimaji, S. 67.




Abb. 29: Gemalte Porträts von Songea Mbano und Mpambalioto Soko. Balthazar Nyamusya, der Kurator des Majimaji-Museums, bedauert, dass die weiteren Bilder aus dieser Serie nicht erhalten geblieben sind. Immerhin konnten diese beiden Porträts restauriert werden, um langfristig im Museum ausgestellt zu werden.[298]

angedeutet wurde. Gemalte Bilder, die offensichtlich nach fotografischen Vorlagen entstanden, gibt es auch von Tippu Tip[299] oder von Abushiri bin Salim, dem Anführer des von 1888 bis 1890 in der Küstenregion geführten antikolonialen Widerstands.[300] Im tansanischen Nationalmuseum sind des Weiteren künstlerische Porträts der ehemaligen Präsidenten Tansanias ausgestellt, die dazugehörigen Fotografien hängen in unzähligen Verwaltungsgebäuden. Die bekannten Fotografien von Julius Nyerere finden sich auch in weitere künstlerische Darstellungen übersetzt.[301] Tobias Wendl, der sich mit visuellen Kulturen Afrikas auseinandersetzt, beobachtet die Nutzung

298 Zwei Gemälde von Songea Mbano und Mpambalioto Soko, unbekannter Künstler, ausgestellt im *Maji Maji Memorial Museum*, Songea, gesehen am 22.5.2015.

299 Gemälde von S. Aboud, 1942, ausgestellt in der *Art Gallery* des *National Museum of Tanzania*, gesehen am 8.6.2015.

300 Vgl. u. a. Department for Antiquities/Catholic Museum (Hg.): Bagamoyo during the Bushiri War 1888–1889, Umschlagvorderseite; gemaltes Porträt von Abushiri bin Salim, ausgestellt im *Caravan Museum* in Bagamoyo, gesehen am 25.7.2014.

301 Mehrere künstlerische Darstellungen von Nyerere, die auf Fotografien basieren, finden sich im Buch Mwenegoha: Mwalimu Julius Kambarage Nyerere.

von Fotografien als Vorlagen für Gemälde und Skulpturen auch in anderen Regionen Afrikas. Er verweist darauf, dass die Porträtmalerei hier keine lange Tradition kennt, die die Fotografie hätte beerben können, sondern umgekehrt von der Fotografie geprägt wurde. Bezüglich der neuen memorialen Bildkunst schreibt er: »Daran, dass die Toten in Afrika immer erinnert wurden, hat die Fotografie nichts geändert; was sie bewirkte, ist allerdings eine Akzentverschiebung von verbalen zu visuellen Repräsentanzen und zugleich eine Stimulierung neuer Bildformen und -genres.«[302]

Die 1902 aufgenommene Fotografie der Ngoni-Führer zirkuliert seit 1967, als sie die Umschläge der Majimaji-Quellensammlung zierte, in verschiedenen Formen und Darstellungen.[303] 1987 wurde sie jedoch als zentrale Bildikone des Kriegs abgelöst: Seit die Fotografie der Kriegsgefangenen in Songea im Buch *The History of the Wangoni* neu publiziert und mit dem 27. Februar 1906 in Verbindung gebracht wurde, ist diese Aufnahme in der Ruvuma-Region und darüber hinaus zur bekanntesten Majimaji-Fotografie geworden.

Neuverwendung in Tansania

In den 1980er Jahren, vermutlich 1987, also mehr als 80 Jahre nach ihrer Entstehung, gelangte die Fotografie der Kriegsgefangenen von Songea in die tansanische Öffentlichkeit.[304] Sie erschien im Buch *The History of the Wangoni*, das Elzear Ebner, wiederum ein deutscher Benediktiner-Missionar, bereits 1955 geschrieben hatte.[305] Verfasst, gedruckt und verlegt in Tansania, richtet sich *The History of the Wangoni* im Gegensatz zu den früheren Missionspublikationen nicht mehr an ein deutsches Publikum. Das Buch hätte

302 Wendl: »God Never Sleep«, S. 42, 49–50.

303 Publiziert wurde die Aufnahme u. a. auch in: Msemwa/Lyimo/Lucas/Nyamusya: Kumbukumbu ya Miaka 100 ya Vita vya Maji Maji, S. 9; Ebner: The History of the Wangoni (2009), Bildteil I; Smyth/Seftel (Hg.): Tanzania. The Story of Julius Nyerere, S. 11; Abdallah: Jihadi Kuu ya Majimaji 1905–1907, S. 64.

304 1984 erschien die Fotografie bereits in der deutschen Abhandlung *Maji-Maji – Blut für Afrika* über die Benediktiner-Mission in Tansania und deren Involvierung in die Widerstandskriege. Den Fokus dieses stark missionspropagandistischen Buchs bildet der Majimaji-Krieg, hier »politischer Eingeborenenkrieg« genannt. Schon aus sprachlichen Gründen ist nicht davon auszugehen, dass dieses Buch in Tansania einen weiten Leserkreis fand. Hubert: Maji-Maji – Blut für Afrika, S. 192. Bildlegende: »Gefangene Maji-Maji-Häuptlinge, mit Halseisen und Ketten gefesselt, warten auf ihre Hinrichtung.«

305 Ebner: The History of the Wangoni (1987).

auch in Kiswahili verlegt werden sollen, wäre die Übersetzung nicht verloren gegangen.[306] Ebner hatte von 1930 bis zu seinem Tod 1973 in Tansania gelebt und gilt als profunder Kenner der Ruvuma-Region und insbesondere der Ngoni-Gesellschaft. Neben historischen hat er auch ethnologische und linguistische Studien verfasst, von denen einige veröffentlicht wurden.[307] *The History of the Wangoni* zirkulierte jahrzehntelang als Manuskript; eine von wenigen hundert Kopien aus dem Jahr 1959 ist heute in der *East Africana Collection* der Universität Dar es Salaam verfügbar – sie enthält allerdings keine Fotografien. Ebner zeichnet darin die Geschichte der Ngoni nach und beschreibt in den »Ethnographical Notes on the Old Wangoni« die Sprache und Alltagskultur dieser sich damals im Wandel befindenden Gesellschaft. Er richtet sich insbesondere an die jüngere Generation und ermuntert sie, ihre Sprache, Geschichte und Kultur zu bewahren und auf der Vergangenheit aufzubauen, »to make the growth and progress of the tribe organic and harmonious«.[308]

Die Darstellung beginnt im südlichen Afrika des 18. Jahrhunderts mit den großen Migrationsbewegungen, in deren Folge migrantische Ngoni-Gruppen bis in den Südwesten des heutigen Tansania gelangten.[309] Auf die Njelu- und die Mshope-Ngoni, die hier zwei Königreiche etablierten, fokussiert Ebner nachfolgend, wobei es sich bei seiner Studie trotz vieler ethnografischer Beobachtungen und linguistischer Anmerkungen in erster Linie um eine Politikgeschichte handelt. Thronfolgen, Kriege, politische Strukturen sowie die Ausdehnung und später der Verlust von Macht und Einflussgebieten sind die zentralen Themen. Insofern weist das Buch viele Elemente auf, die die in der dritten Fotogeschichte eingehend thematisierten administrativen Ethnografien aus der britischen Kolonialzeit charakterisieren – mit dem entscheidenden Unterschied allerdings, dass Ebner nicht auf eine Verschriftlichung von *tradition* und *tribal history* zielte, die der Legitimierung der im System der *indirect rule* eingesetzten *chiefs* diente. So lässt er in verschiedenen Passagen widersprüchliche Versionen historischer Ereignisse unaufgelöst nebeneinanderstehen. Ebner unterscheidet bei seinen Quellen zwischen

306 Ebner: The History of the Wangoni (2009), Publisher's note.

307 Hierzu gehören die Grammatiken der Kingoni- und Kimatengo-Sprache. Zudem hat Ebner zahlreiche Manuskripte hinterlassen, einige davon in Kingoni verfasst, von denen wenige posthum und in kiswahilisprachiger Übersetzung publiziert wurden. Vgl. u. a. Ebner: Wangoni. Vita, Hadithi, Methali na Vitendawili.

308 Ebner: History of the Wangoni (Manuskript), S. 2.

309 Vgl. hierzu das Kapitel »Songea Mbano – ›the most powerful *nduna* in Njelu‹«, S. 65.

»books written in former times« – und meint damit die Darstellungen von Forschungsreisenden und Kolonialisten aus dem 19. und frühen 20. Jahrhundert – und mündlich überlieferten Familien- und Regionalgeschichten, die er in zahlreichen Interviews zusammengetragen hatte.[310] Trotz der doppelten Einschränkung – mit der Konzentration auf die Ngoni-Gesellschaft und innerhalb dieser auf die politische Elite – hat Ebner eine detaillierte regionalgeschichtliche Studie verfasst, auf die aktuelle historische Arbeiten, darunter auch die vorliegende, noch immer Bezug nehmen.

Sprachlich redigiert und reich bebildert wurde Ebners Manuskript 1987 im Verlag der tansanischen Benediktiner in Buchform herausgegeben. Der Zeitpunkt dürfte kein Zufall gewesen sein, denn genauso wie die Einrichtung des Majimaji-Museums 1980 und die Ausweitung der Gedenkfeiern in den Folgejahren zielt das Buch auf eine Steigerung des Interesses an der Regionalgeschichte und besonders an jener der Ngoni-Gesellschaft. Die Verflechtung dieser Initiativen zeigt sich auch darin, dass Laurent Mtazama Gama, damals Regierungsmitglied der Ruvuma-Region und Mitbegründer des Gedenkmuseums, das Vorwort verfasst hat. An dieser Stelle ist eine kurze Erläuterung zum Zeitpunkt der ersten Neuverwendung notwendig, der oben mit »vermutlich 1987« angegeben wurde. Es ist nämlich nicht auszuschließen, dass die Aufnahme schon zuvor im Majimaji-Museum ausgestellt worden war. Was in der Anfangszeit dort gezeigt wurde, kann nicht mehr nachvollzogen werden. Es ist aber nicht unplausibel, dass sich Fotografien aus dem Archiv der Benediktiner-Abtei in Peramiho unter den Ausstellungsobjekten befanden, zumal offensichtlich gute Beziehungen zwischen dem Museumsgründer und den Benediktinern bestanden. Ein weiteres Indiz ist ein unscheinbarer Hinweis in der Dokumentation der Gedenkfeiern zum 100-Jahre-Jubiläum, wonach 2006 unter anderem Fotografien geputzt und restauriert wurden, die also schon eine Weile in Verwendung waren. Dennoch: Falls die Fotografie der Kriegsgefangenen bereits früher im Gedenkmuseum gezeigt worden war, so war sie dort ortsgebunden und dürfte aufgrund der damals noch marginalen Rolle des Museums lediglich eine regionale Öffentlichkeit erreicht haben. Der Ausgangspunkt für die weitere Zirkulation war wohl die Publikation im Buch *The History of the Wangoni*, dessen Nachfrage immerhin die erste Auflage überstieg.

---

310 Hier ist allerdings noch einmal daran zu erinnern, dass seit dem letzten Viertel des 19. Jahrhunderts mündliche und schriftliche Darstellungen interagieren: Die Kolonialliteratur stützte sich wesentlich auf mündliche Informationen und wirkte zugleich auf die Entwicklung der mündlichen Überlieferungen ein. Vgl. das Kapitel »Geschichtsbilder und Fotografien – Aneignung kolonialer Hinterlassenschaften«, S. 12.

2009 erschien eine zweite Auflage des Buchs,[311] wiederum üppig bebildert, vorwiegend mit Gruppen- und Einzelporträts der Ngoni-Elite, wobei die neue Ausgabe um einige aktuellere Fotografien ergänzt worden ist. Die älteren Porträtfotografien sind bekannt aus den Missionspublikationen der Benediktiner sowie aus Friedrich Fülleborns Bildatlas aus dem Jahr 1906. Wenn die Herausgeber im Vorwort schreiben, die Illustrationen stammten aus dem Archiv der Benediktiner-Abtei von Peramiho, schließen sie darin wohl auch die Bibliothek mit ein, aus deren Buchbestand einige Fotografien entnommen sind. Mit Sicherheit haben sie aber auch fotografisches Archivmaterial in die Publikation miteinbezogen, das bis dahin unveröffentlicht war.

Wieder ist es die Aufnahme der Ngoni-Führer von 1902, die den Buchumschlag der ersten Ausgabe schmückt.[312] Innerhalb des Buchs taucht jedoch auch die Fotografie der Kriegsgefangenen in Songea auf: Die Zahlen zur Identifizierung der Männer sind diesmal von Hand und direkt auf die Körper der Abgebildeten geschrieben. Im Textkasten, der die obere rechte Ecke der Fotografie verdeckt, werden elf der Männer mit Namen genannt, unmittelbar nach den Zeilen: »27. February 1906. A black day in the History of the Wangoni. Most of the chiefs and important leaders were hanged by the German military administration.«[313]

Anders als in den beiden Publikationen von 1906 ist in Ebners Buch von der Taufszene kaum mehr die Rede; sie wird auf den Nebensatz reduziert, die meisten der hingerichteten Ngoni-Führer seien zuvor von Johannes Häfliger getauft worden.[314] Ebner gibt des Weiteren an, die Namen der Getauften seien in der Missionschronik von Kigonsera verzeichnet, ein Hinweis, der bereits im 1959 fertiggestellten Manuskript enthalten ist und es der Forschung in den 1960er Jahren ermöglichte, zumindest einen Teil der übrigen Hingerichteten zu identifizieren, die nicht auf Häfligers Fotografien zu sehen sind.

---

311 Ebner: The History of the Wangoni (2009).

312 In der zweiten Auflage ist sie allerdings nur noch eine von sechs Aufnahmen auf dem Buchumschlag, genauso wie jene der Kriegsgefangenen von Songea.

313 Ebner: The History of the Wangoni (1987), Bildteil. Bildlegende: »27. February 1906. A black day in the History of the Wangoni. Most of the chiefs and important leaders were hanged by the German military administration. 1. Nkosi Mputa Gama, 2. Magodi Mbano, 3. Njorosa Mbano, 4. Zimanimoto Gama, 5. Fratera Gama, 6. Mtepa Hawayi Gama, 7. Mtekateka Tawete, 8. Majiyakuhanga Komba, 9. Mpambalioto Soko, 10. Songea Mbano, 11. Mputa Mkuzo Gama«.

314 Vgl. ebd., S. 149.



Abb. 30: In zahlreichen späteren Verwendungen folgt die Nummerierung der Abgebildeten der hier vorgegebenen Reihenfolge zwar, weil aber das Textfeld fehlt, das einen Teil des Bildes verdeckt, ist auszuschließen, dass diese Reproduktion den nachfolgenden Publikationen und Ausstellungsbildern Pate stand. Ob diesen eine der frühen Benediktiner-Publikationen als Quelle diente oder womöglich sogar das Negativ bzw. Abzüge aus dem Archiv verfügbar waren, ist nicht rekonstruierbar.

Die Aufnahme befindet sich zudem im Bildteil in der Mitte des Buchs. Ohne räumliche Nähe zwischen der Abbildung und den drei Zeilen zur Taufe bleibt die in den früheren Missionspublikationen konstruierte Verbindung dieser beiden Elemente verborgen. Zum zentralen Ereignis werden nun die Hinrichtungen am 27. Februar 1906, dem ›black day‹ in der Geschichte der Ngoni.[315] Zwar sind die Ausführungen zu den Massenhinrichtungen im Text ebenfalls äußerst knapp gehalten, mit der Wiederholung in der Bildlegende wird aber eine eindeutige Verknüpfung zwischen Text und Fotografie hergestellt. Die Eliminierung der politischen Elite sowie die Hungersnot und die Entvölkerung von Ungoni hätten den Majimaji-Krieg insgesamt zu einer Katastrophe für die Ngoni gemacht, so Ebner, denn »their power was broken and their former supremacy and glory had gone for good«.[316] Die Foto-

315 Vgl. ebd., S. 149.
316 Ebd., S. 150.

grafie der inhaftierten und verurteilten Führungspersönlichkeiten visualisiert förmlich den Machtverlust der Ngoni und damit den Wendepunkt ihrer Geschichte in Ungoni.

Der Eindruck, dass auf dieser Fotografie ein Ereignis von historischer Tragweite zu sehen ist, wird durch vier weitere Aufnahmen verstärkt, die auf der nachfolgenden Doppelseite des Bildteils reproduziert sind. Sie sind offensichtlich im selben Kontext, vielleicht sogar am selben Tag entstanden. Publiziert in Ebners Buch bilden sie jedenfalls eine Serie von Aufnahmen der Ngoni-Elite, fotografiert »just before execution« bzw. »on the way to the gallows«.[317] Auf allen Fotografien sind Gruppen von Männern zu sehen, die in den Bildlegenden als *Wangoni-Chiefs* oder *-Leader* bezeichnet werden. Sie befinden sich in Gefangenschaft, wie an den Eisenringen um ihren Hals und den Ketten, mit denen sie aneinandergebunden sind, erkennbar ist. Einige der Männer, darunter auch Songea Mbano und Mputa Gama, sind auf mehreren Aufnahmen zu sehen. Diese sind vor verschiedenen Kulissen und aus verschiedenen Perspektiven aufgenommen worden – mit dem Wissen der Fotografierten, denn sie alle blicken direkt in die Kamera.

Zusammengehalten werden die Fotografien in dieser Publikation auch durch die Beschriftung: Die Legenden aller fünf Fotografien werden mit dem Datum *27 February 1906* eingeleitet, was vermittelt, dass sie alle an demselben Tag, dem schicksalhaften ›black day‹, entstanden seien. Aufnahmeort und Fotograf sind zwar nicht ausgewiesen, es ist allerdings davon auszugehen, dass auch diese Bilder von Johannes Häfliger gemacht wurden. Die fünfte Fotografie, mit der die Bildserie endet, zeigt die Männer laut Bildlegende ›auf dem Weg zum Galgen‹. Vermutlich ist hier allerdings der »Gang zwischen den Gefängnissen« zu sehen, in dem die Gefangenen sich befanden, als Häfliger sich zu ihnen begab.[318] Zur Hinrichtungsstätte wurden sie in Dreiergruppen geführt, auch das schrieb Häfliger sowohl in der Kigonsera-Chronik als auch in seinem Beitrag in den *Missions-Blättern*. Wie dem auch sei, die Herausgeber des Buchs haben die Fotografien so ausgewählt, beschriftet und angeordnet, dass »the way to the gallows« hier den Abschluss einer Bildserie bildet, die dadurch einen dokumentarischen Charakter erhält: Es scheint, als würde der Fotograf – und mit ihm die Betrachterin oder der Betrachter – die zum Tode verurteilten Ngoni-Führer auf dem Weg zur Hinrichtung begleiten.

317 Ebd., Bildteil.
318 ABA St. Otmarsberg, Kigonsera-Chronik, Eintrag vom 27.2.1906.

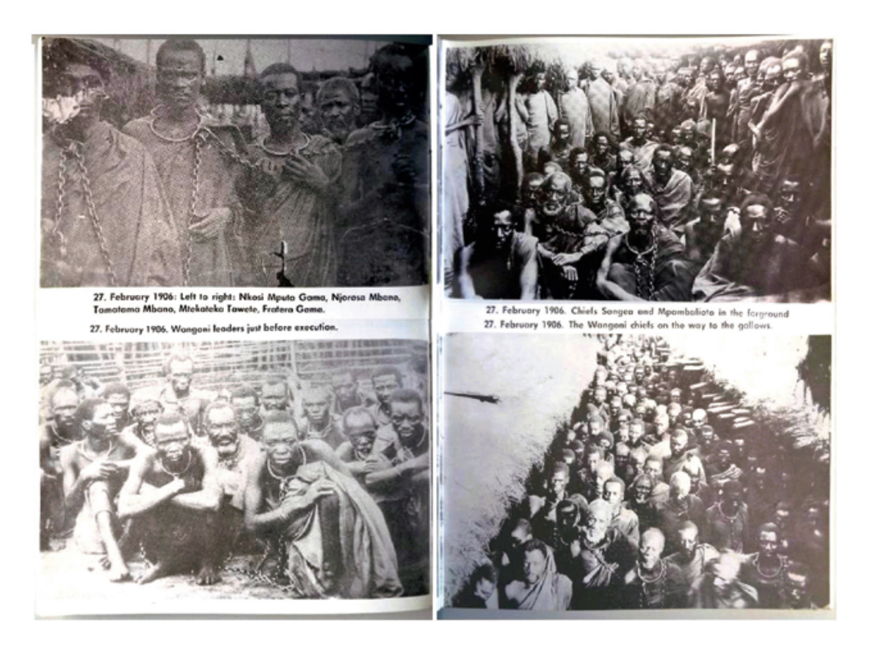


Abb. 31: Diese vier Aufnahmen folgen im Bildteil von Ebners Buch von 1987 unmittelbar nach jener, die mit »27 February 1906. A black day in the History of the Wangoni« betitelt ist, und bilden mit ihr eine Serie.[319]

In den frühen Verwendungen der Fotografie kurz nach ihrer Entstehung hatten die Benediktiner die Aufnahme im Zusammenhang mit der Taufe, dem vordringlichen Anliegen der Missionare, publiziert. Während aus Johannes Häfligers Schriften jedoch nicht klar hervorgeht, ob er im Gefängnis von Songea die Gefangenschaft der Ngoni-Anführer oder deren Taufe mit der Kamera festzuhalten beabsichtigte, wird die Aufnahme 1987 in Ebners Buch zu einer Kriegsfotografie, die die Auslöschung der politischen Elite dokumentiert. Umgeben von einer Serie weiterer Bilder sind die mächtigen Männer hier kurz vor ihrer Hinrichtung zu sehen.

Elzear Ebner und insbesondere die drei Benediktiner Polycarp Stich, Justin Ward und William Swabey aus Peramiho, die das Manuskript in ein bebildertes Buch transformierten, haben eine tiefgreifende Veränderung der Aufnahme vorgenommen. Zusammengefasst sind für die weitere Verwendungsgeschichte des Bildes drei wesentliche Verschiebungen festzuhalten, die seine Einbindung in den Missionspublikationen und in *The History of the Wangoni* unterschei-

319 Doppelseite aus dem Bildteil des Buchs: Ebner: The History of the Wangoni (1987).

den: erstens die thematische Verschiebung von der Taufe der Ngoni-Führer hin zu ihrer Hinrichtung, zweitens die Veränderung des Genres von der Missionspublikation zur Regionalgeschichte, und schließlich drittens die Überführung in ein englischsprachiges Buch, das sich ausdrücklich an »the people of Ruvuma Region«[320] richtet und auch über die Region hinaus Beachtung findet. Gelöst aus der Umklammerung der Taufszene, wird die Fotografie in der Folge auch außerhalb des Missionskontexts verwendbar – eine Bedingung für die weitere Zirkulation im postkolonialen Tansania. Die Dekontextualisierung begünstigte die nachfolgenden Aneignungen und Neuverwendungen, mit denen auch Umdeutungen einhergehen.

Zentraler als diese Umdeutung ist für die späteren Verwendungen dieser Fotografie allerdings der Bedeutungszuwachs. Im Buch *The History of the Wangoni* wird sie nämlich an den 27. Februar 1906 gekoppelt: Das Datum der ersten Hinrichtungen bildet hier buchstäblich den Titel der Aufnahme. Obwohl einiges darauf hinweist, dass die Aufnahme und die Hinrichtungen nicht am selben Tag stattfanden, werden sie eng miteinander verknüpft. In ihrer Kombination erhalten sowohl die Fotografie als auch das Datum eine tiefere emotionale Dimension: Durch die Datierung der Fotografie auf den Tag der Hinrichtung entsteht der Eindruck, in die Augen von Männern unmittelbar vor ihrem Tod zu blicken. Und gleichzeitig dramatisiert diese eindringliche Aufnahme die Hinrichtung, weil der fotografische Blick der Gefangenen mit dem Bild »durch die Zeit hindurchgeht«[321] und ihm etwas Unmittelbares verleiht. Die von Roland Barthes beschriebene Macht der Fotografie, dem Betrachter »direkt in die Augen zu sehen«, macht die Aufnahme zu einem wirkungsvollen Medium im Gedenken an den Majimaji-Krieg.[322]

Die Neuveröffentlichung der Fotografie der Majimaji-Kriegsgefangenen 1987 ist der Ausgangspunkt ihrer weiteren Zirkulation in der tansanischen Öffentlichkeit.[323] Insbesondere im letzten Jahrzehnt haben sich das Geden-

320 Dies schrieb Laurent Mtazama Gama, Regional Commissioner – Ruvuma, im Vorwort der Neuauflage 2009. Mtazama Gama: Foreword. The History of the Wangoni (2009), S. 7–8.

321 Barthes: Die helle Kammer, S. 124.

322 Vgl. ebd., S. 122–125.

323 Auch in der internationalen Forschungsliteratur begegnet man dieser Fotografie fortan, zum Beispiel auf dem Umschlag des Buchs von Nuhn: Flammen über Deutschost (Bildlegende: »Gefangene Wangoni-Häuptlinge vor ihrer Hinrichtung in Songea«); oder im Sammelband von Becker/Beez: Der Maji-Maji-Krieg in Deutsch-Ostafrika 1905–1907, S. 88 (Bildlegende: »Gefangene Clan-Chefs der Ngoni vor ihrer Hinrichtung im Frühjahr 1906.«).

ken in der Ruvuma-Region und jenes auf nationaler Ebene ineinander verwoben, sodass Elemente der regionalen Erinnerungskultur popularisiert wurden. Andererseits hat aber auch die hier behandelte Fotografie die Kriegsereignisse in Songea bekannter gemacht: In der Geschichtsvermittlung, die sich stark auf visuelles Material stützt, sind diese Ereignisse besser vertreten als in Überblicksdarstellungen oder Schulbüchern. Kaum eine Ausstellung, bebilderte Broschüre oder Webseite zum Majimaji-Krieg kommt heute ohne die Fotografie der Kriegsgefangenen in Songea aus. Dass ein Bild der Ngoni-Führer vor ihrer Hinrichtung existiert, noch dazu ein so wirkungsstarkes, hat zweifellos zu ihrer Berühmtheit beigetragen. Durch die anhaltende Wiederholung sind das fotografische Bild und der 27. Februar 1906 untrennbar miteinander verbunden worden – um an jenen Punkt zu gelangen, von dem diese Fotogeschichte ausging.

2.4 Epilog: Alte Bilder und neue Interpretationen

Der Majimaji-Krieg ist ein eindrückliches Beispiel dafür, wie sich Interpretationen und Darstellungen eines historischen Ereignisses verändern, je nach politischem und gesellschaftlichem Kontext, in dem sie analysiert, vermittelt und mit spezifischen Interessen genutzt werden. Bis heute variieren und widersprechen sich teilweise die Auslegungen des Kriegs in der historischen Forschung, im offiziellen Gedenken sowie in den Geschichten und Erinnerungen, die innerhalb von Familien und Gemeinschaften tradiert werden. Wenn die Fotografie der Kriegsgefangenen in Songea in eine Geschichtsdarstellung miteinbezogen wird, wird die Auslegung des Kriegs immer auch auf die Bedeutung der Fotografie übertragen. Von der christlichen Erzählung der Bekehrung und Erlösung, die einst die Geschichte um die Fotografie bildete, ist in den neuen Verwendungen nichts geblieben, von jener in der katholischen Gemeinschaft einmal abgesehen. Im fotografischen Bild sind keine religiösen Symbole oder Zeichen erkennbar, nichts verweist auf die bevorstehenden oder vollzogenen Taufen. Die Fotografie ist mit einer anderen Geschichtsinterpretation verknüpft worden, die ihr historische Bedeutung verleiht und neue Nutzungsmöglichkeiten eröffnet: Einmal aus dem Kontext der Erstpublikation gelöst, passt die Fotografie in variable Narrative von Märtyrern, Befreiungskämpfern oder Mudschaheddin, die im Kampf gegen die koloniale Unterdrückung ihr Leben ließen.

Die Geschichten, die um eine Fotografie entstehen, sind kaum kontrollierbar. Was Mirco Melone für Bilder festhält, deren »fotografische Geschichte« im Archiv ›gemacht‹ wird, gilt auch für andere Fotografien: Sobald sie aus ihrer medialen Konstellation herausgelöst werden, »können die vormals konstruierten Bedeutungen im Akt der erneuten Bildaneignung überformt werden. Diese Fluidität des fotografischen Bildes, seine Zirkulation und die damit zusammenhängenden immer wieder erfolgenden Aneignungen, lassen die fotografisch aufgezeichnete Vergangenheit zu einer instabilen werden. Denn sie wird notwendigerweise unter wechselnden Bedingungen, mit unterschiedlichen Absichten und von verschiedenen Akteuren immer wieder von neuem zu fotografischer Geschichte gemacht werden.«[324] Dass dies nicht nur für die »fotografische Geschichte« gilt bzw. diese in ein größeres Geschichtsbild eingelassen ist, zeigt sich am Majimaji-Krieg und an der Fotografie der Kriegsgefangenen in Songea deutlich.

Diese Fotografie war zwar in der nationalistischen Geschichtsschreibung der Jahre nach der Unabhängigkeit nicht verwendet worden, mit der damaligen Neubewertung des Kriegs wurde jedoch eine Grundlage geschaffen, um der Majimaji-Anführer und Krieger auch öffentlich gedenken zu können, was wiederum den späteren Gebrauch der Aufnahme ermöglichte. In den 1980er Jahren institutionalisierte und etablierte sich die Erinnerungskultur in Songea, das Interesse an der Regionalgeschichte nahm zu, und historische Fotografien gelangten in die Öffentlichkeit – alle drei Aspekte wirkten aufeinander ein. Durch die Koppelung der Aufnahme der Kriegsgefangenen an die Massenhinrichtungen vom 27. Februar 1906 erlebten sowohl das fotografische Bild als auch das historische Ereignis eine Bedeutungssteigerung.

Diese Fotogeschichte schließt daher mit einem Plädoyer für die (Wiederer-)Öffnung von Archiven, denn gerade der Majimaji-Krieg ist ein Beispiel dafür, wie sich die Forschung fortlaufend verändert und mit ihr die Fragen und die Quellen, die untersucht werden. Die neuesten wissenschaftlichen Arbeiten interessieren sich für das Gedenken und variierende Erzählungen innerhalb von Familien und Gemeinschaften, unter anderem weil unbeachtete Erinnerungen und fehlende Gedenkmöglichkeiten offene Wunden hinterließen.[325] Dasselbe gilt für unbeantwortete Fragen: Jene nach den fehlenden Gräbern und dem Verbleib der Körper der Majimaji-Krieger etwa

324 Melone: Zwischen Bilderlast und Bilderschatz, S. 216.

325 Rushohora verweist darauf, dass »museums and heritage in general can act as sites of community healing from historical trauma«. Während das Majimaji-Museum der Ngoni-Gesellschaft einen solchen heilenden Effekt biete, blieben »other traumatised

hat im Süden Tansanias bis heute den Trauerprozess gestört.[326] Diese neuen Fragen erfordern den erneuten Zugang zu den wenigen erhaltenen Quellen. Mein Antrag auf Zugang zum Archiv der Benediktiner-Abtei in Peramiho 2015 und wiederholte Nachfragen wurden vom Abt mit dem Verweis zurückgewiesen, dass derzeit kein Archivar zugegen sei, der bei der Archivarbeit notwendigerweise assistieren müsse. Tansanischen Forschenden wird seit längerer Zeit ebenfalls kein Zutritt gewährt, allerdings mit anderen Begründungen, etwa dass ihnen die sprachliche Kompetenz für die deutschen Quellen fehle. Weil sich in den Archiven der Benediktiner-Missionen seltene Quellen zum Majimaji-Krieg befinden, plädieren sie nun dafür, zumindest einen Teil der Dokumente für die Forschung wieder zugänglich zu machen – über die Benediktiner-Gemeinschaft hinaus. Sie schlagen vor, die Archive zu öffnen und Dokumente zu digitalisieren oder sie über eine externe Forschungseinrichtung verfügbar zu machen.[327] Die Benediktiner-Abtei in Ndanda zeigt sich offen für diese Anliegen. Sie kooperiert mit dem tansanischen Teilprojekt der 2019 angelaufenen Initiative *Imagining Futures Through Un/Archived Pasts*,[328] das verschiedene und divergente historische Majimaji-Narrative und intergenerationelle Erinnerungen aufzeichnet, speichert und digitalisiert. Auch für das Archiv in Permiho ist eine solche Entwicklung wünschenswert. Hier befinden sich vermutlich auch fotografische Negative, Abzüge und Begleitmaterial, die bislang unveröffentlicht blieben und deren Untersuchung sich lohnen könnte. Mit Sicherheit hat Johannes Häfliger während des Kriegs weitere Fotografien gemacht. Diese Bilder – vorausgesetzt, sie existieren noch – könnten neue Einblicke in den Krieg eröffnen und so auch Ausgangspunkt für neue Fragen werden.

communities wounded«. Rushohora: Desperate Mourning and Atrophied Representation, S. 42.

326 Vgl. ebd., S. 43.

327 Vgl. u. a. Rushohora: Facts and Fictions, S. 155; Kaplan, Mark: Re-imagining sites of memory, *YouTube*, 7.10.2019, https://www.youtube.com/watch?v=E1-Q8W6A3Es [Stand: 13.1.2020].

328 Imagining Futures through Un/Archived Pasts, Lab: Lindi/Tanzania, https://imaginingfutures.world/labs/lindi [Stand: 10.4.2020].

3. Fotogeschichte: Amini Kiwangas Familienfotografie

Amini Kiwanga verfügt über eine fotografische Sammlung, wie sie in privaten tansanischen Haushalten nur selten anzutreffen ist. Das Kernstück der Sammlung sind fotografische Bilder seiner Familie: Die repräsentativen Porträts seiner Vorfahren sind in der Galerie seines Salons ausgestellt, privatere Aufnahmen bewahrt er in Alben auf und wieder andere Fotografien befinden sich in Umschlägen, bereit, um sie auch Freunden und Familienmitgliedern außerhalb seines Hauses zu zeigen. Auf einer dieser Fotografien ist sein Vater zu sehen, als dieser noch ein Kleinkind war. Er posiert zusammen mit seiner Mutter und weiteren Ehefrauen und Kindern seines Großvaters, Towegale Kiwanga, der zum Zeitpunkt der Aufnahme der Manga-Bena-Gesellschaft



Abb. 32: Amini Kiwanga bewahrt diese Fotografie seines Vaters in einem Umschlag auf.

vorstand. Die Aufnahme ist für Amini Kiwanga ein kostbares Erinnerungsstück: Er bewahrt sie sorgsam auf und verbindet sie beim gemeinsamen Betrachten mit persönlichen Erinnerungen und der überlieferten Geschichte seiner Familie.

Dieser Abzug ist kein Erbstück, Amini Kiwanga hat ihn selbst hergestellt. Er hatte die Fotografie in einem Buch entdeckt, sie mit seiner Digitalkamera abfotografiert und anschließend einige Abzüge auf Fotopapier drucken lassen, die er seinen Geschwistern und weiteren Verwandten schenkte. Kiwanga führt in der südzentraltansanischen Kleinstadt Mang'ula ein kleines Fotostudio und verfügt daher über das entsprechende Equipment und Know-how. Beim besagten Buch mit dem Titel *Ubena of the Rivers*[1] handelt es sich um eine ethnografische Studie, die vom britischen Ehepaar Geraldine Mary und Arthur Theodore Culwick verfasst und 1935 in London publiziert worden war. Arthur Culwick hatte von 1931 bis 1937 als britischer Kolonialbeamter den Ulanga District verwaltet, die Gegend liegt zwischen dem Iringa-Hochplateau und dem Mahenge-Massiv. Während dieser Zeit hatte das Ehepaar mehrere ethnografische Abhandlungen geschrieben, die größtenteils die Manga-Bena-Gesellschaft des Kilombero Valley zum Thema haben.[2] Die Aufnahme ist in ihr Hauptwerk eingebunden, unterlegt mit der Bildlegende »The Chief's Wives and Children«.[3] Die Bildunterschrift, die ethnografischen Beschreibungen und die übrigen Abbildungen bilden einen fotografischen Kontext, wie er aus der Kolonialzeit hundertfach bekannt ist.

In diese beiden medialen Konstellation ist die Fotografie eingebunden und wirkt zugleich an ihnen mit. Ihren besonderen Wert als Familienfotografie erhält sie im Zusammenspiel des gemeinsamen Betrachtens, bei dem Erinnerungen und persönliche Geschichten evoziert werden, der Handhabung und Aufbewahrung des Schwarz-Weiß-Abzugs in einem schönen Umschlag sowie der gesellschaftlichen Erwartungen an die Fotografie. Das zweite mediale Setting bildet die ethnografische Studie der Culwicks, deren Tragweite sich nur in ihrem Entstehungskontext entschlüsseln lässt. Sie entstand in einer Zeit, in der Kolonialbeamte mithilfe der Ethnografie sogenannte *tribes* festlegten und *chiefs* identifizierten, die sie zur Ausübung der *indirect rule* einsetzten. Towegale Kiwanga, das politische Oberhaupt der

1 Culwick/Culwick: Ubena of the Rivers.

2 Mehrere der insgesamt elf Artikel und Kurzfassungen von Beiträgen hat Veronica Berry 1994 in einem Band zusammengeführt. In ihrer Einleitung gibt sie einen Überblick über sämtliche Publikationen der Culwicks; Berry (Hg.): The Culwick Papers.

3 Culwick/Culwick: Ubena of the Rivers, S. 336.

Manga-Bena-Gesellschaft, arbeitete mit den Culwicks zusammen, auch bei der Entstehung ihres Buchs *Ubena of the Rivers*. Der Fotografie seiner Ehefrauen und Kinder kommt darin eine doppelte Funktion zu: Sie illustriert die ethnografischen Ausführungen zur Kindersterblichkeit, und sie wirkt an der Porträtierung der royalen Familie mit, die dieser in regionalpolitischen Auseinandersetzungen Vorteile verschaffte und Towegale Kiwangas Position im intermediären Herrschaftssystem legitimierte.

Auch in dieser Fotogeschichte sind Zirkulation, Aneignung und Umdeutung Schlüsselbegriffe, um die Überführung der Fotografie von einer Verwendung in die andere zu analysieren. Die Zirkulation ist in diesem Beispiel besonders vielschichtig. Sie meint nicht vorrangig die zeitliche und räumliche Bewegung, sondern die materielle Verwandlung der Fotografie, die wiederum Voraussetzung für die Überführung vom öffentlichen in den privaten Verwendungskontext war. Die Aneignung beschreibt einen praktischen Vorgang – das Abfotografieren, bei dem die Aufnahme aus dem kolonialen Verwendungskontext herausgelöst wurde –, bezieht sich aber auch auf eine emotionale und intellektuelle Ebene, wenn Kiwanga die Fotografie mit einer neuen, seiner persönlichen Geschichte umgibt. Hierin zeigt sich schließlich die Umdeutung, die mit der Zirkulation und Aneignung einher- und diesen zugleich vorausgeht. Die Umdeutung geschieht nämlich nur aus einer Außenperspektive: Für Kiwanga – und vielleicht gilt dies auch für seine Vorfahren – war die Aufnahme immer schon eine Familienfotografie; dies ist der Grund, weshalb er sich die Fotografie auch materiell angeeignet hat.

3.1 Privates Erinnerungsstück

KIWANGA PHOTO STUDIO – die Großbuchstaben weisen unübersehbar auf ein kleines Geschäft hin, das sich am Rande des zentralen Marktes von Mang'ula befindet, einem regionalen Städtchen der Morogoro-Region, wo der Regenwald des Udzungwa-Gebirges ins Kilombero Valley übergeht. Aufgeklappte hellblaue Holzläden bewerben das Angebot des Fotostudios. Im Innern ist ein blaues Tuch aufgespannt, es dient als Hintergrund für Porträtaufnahmen und wird, je nach Verwendungszweck oder Vorliebe der Kundschaft, durch ein andersfarbiges Stoffstück ausgetauscht. Auf Regalen werden Bilderrahmen aus Plastik und Getränke zum Verkauf angeboten, eine mit weiteren Soda- und Wasserflaschen gefüllte Kühltruhe dient als Ladenthe-

ke. Die Wände des Studios sind mit zahlreichen Fotografien geschmückt, manche dienen zur Anschauung der angebotenen Fotoformate, mehrheitlich handelt es sich jedoch um gerahmte Aufnahmen der Familie von Amini Kiwanga, dem Inhaber des Fotostudios.



Abb. 33: Kiwanga Photo Studio – Amini Kiwanga bedient einen Kunden in seinem Geschäft, während ein zweiter im Außenbereich wartet.

Meine Frage, ob er die historischen Fotografien an den Wänden des Studios auch verkaufe, verneinte Amini Kiwanga zwar, er begann aber sogleich nach einem von Hand verzierten Umschlag zu suchen, in dem er eine seiner kostbaren Aufnahmen aufbewahrt.[4] Er zog einen Schwarz-Weiß-Abzug hervor, der eine Gruppe von Frauen und Kindern zeigt, die vor einem großen Haus posiert – die Kinder seines Großvaters, wie Kiwanga erklärte. Die Aufnahme sei Anfang der 1930er Jahre in Mlimba gemacht worden, einem Dorf im Südwesten der heutigen Morogoro-Region, vor dem Haus, das die Familie bewohnte. Beim Kind auf dem Arm der dritten Frau in der hinteren Reihe handelt es sich um seinen Vater, wie ein Pfeil und die Aufschrift *Father*

4 Gespräch mit Amini Kiwanga, Mang'ula, 17.7.2014.

markieren, die nachträglich mit blauem Stift auf dem Abzug eingezeichnet worden sind. Ausgehend von dieser Fotografie – Kiwanga nennt sie »picha ya baba yangu«, das Bild meines Vaters – entfaltete er die Geschichte seiner Vorfahren. Seine Erzählungen führten bald weg vom fotografischen Bild und fokussierten zunehmend auf das Leben seines Vaters und die politische Stellung seines Großvaters Towegale Kiwanga, obwohl dieser auf der Fotografie nicht abgebildet ist. Als *mtema*, wie die Manga-Bena den mächtigsten Mann ihrer Gesellschaft nannten, habe er von 1931 bis 1961 über den Kilombero District und den Ulanga District geherrscht. Es sei sein Vater gewesen, der ihm die Geschichte seiner Vorfahren vermittelt hat, erklärte Kiwanga auf Nachfrage. Er seinerseits setzt die orale Tradition[5] fort, wobei ihm die hier gezeigte Fotografie sowie weitere Bilder seiner Familie als Ausgangspunkte der Erzählungen dienen.

Amini Kiwangas Beispiel zeigt, dass historische Fotografien unabhängig von ihrem Entstehungskontext und früheren Verwendungen der Erinnerung an Familienmitglieder und an die Geschichte der Vorfahren dienen können. Aneignung und Umdeutung historischer Fotografien finden also auch im privaten Rahmen statt, indem diese in persönliche Geschichten eingebunden werden. Weitere familiäre Nutzungen von fotografischen Bildern, die während der deutschen und britischen Kolonialzeit entstanden, sind die genannte Aufnahme von *Mwenye* Mchekenje und seinem Sohn sowie jene von *Shekhe* Mohamed Ramiya, die später in diesem Buch thematisiert wird.[6] Diese Beispiele sind zwar insofern eine Besonderheit, dass nur wenige Tansanierinnen und Tansanier ihre Vorfahren auf Fotografien wiederfinden, die vor Mitte des 20. Jahrhunderts entstanden sind. Der Umgang mit den Aufnahmen hingegen, ihre Aufbewahrung, Präsentation und Einbindung in Familienerinnerungen entsprechen verbreiteten Praktiken hinsichtlich alter Fotografien – dies zeigte sich während meiner Forschungsaufenthalte in den Jahren 2014 und 2015 mehrfach. Die Suche nach historischen Fotografien bildete den roten Faden der Recherchen und beschränkte sich nicht auf Museen, Archive, Bibliotheken und Geschichtsbücher, sondern war auch Ge-

5 Als orale Tradition werden hier Geschichten und Erfahrungen verstanden, die von einer Generation an die nächste weitergegeben werden. Der Begriff umfasst sowohl den Prozess als auch das Produkt der Überlieferung, also die mündliche Übermittlung und die überlieferte Geschichte. Vgl. Kimambo/Maddox/Nyanto: A New History of Tanzania, S. 16.

6 Vgl. hierzu die Kapitel »Regionale Kriegserinnerungen und Majimaji-Fotografien«, S. 200, sowie »Öffentliches Bild und privater Abzug«, S. 333.

genstand zahlreicher Gespräche mit langjährigen Bekannten und bei zufälligen Begegnungen. Die Geschichten einzelner Fotografien führten mich in verschiedene Regionen Tansanias: Auf den Reisen und während der Aufenthalte ergaben sich mitunter unverhoffte Gelegenheiten, um nach *picha za zamani* – alten Fotografien – zu fragen. Als interessante und besonders interessierte Gesprächspartner erwiesen sich auch professionelle Fotografen, mit denen ich mich während der Forschungsarbeiten in ländlichen Gebieten über ihre fotografischen Bilder und Tätigkeiten unterhalten konnte.

Beim gemeinsamen Betrachten von Fotografien aus vergangenen Zeiten eröffneten sich unerwartete Einblicke in die fotografischen Praktiken der Vergangenheit: Die Befragten erinnerten sich nicht nur an die Abgebildeten, sondern auch an die Momente, in denen sie fotografiert wurden, sie beschrieben die Kamera, mit der sie selbst ihre ersten Aufnahmen machten, oder berichteten von den Wanderfotografen, die in den 1940er Jahren von Ort zu Ort zogen und die Menschen in ihrem Zuhause porträtierten. Fotografische Praktiken wurden dabei oft selbst Teil der Treffen und zufälligen Begegnungen: Wir posierten für gemeinsame Aufnahmen und tauschten Fotografien aus. In meinem Gepäck befanden sich meist einige Papierseiten mit historischen Fotografien aus dem digitalen Archiv, das ich im Rahmen meiner Forschung anlegte und das am Ende der Recherchearbeiten mehrere hundert Bilder verzeichnete. Diese ausgedruckten Fotografien tauschte ich gegen die persönlichen Fotografien meiner Gesprächspartner, d. h. ich fotografierte diese selbst mit meiner Kamera ab. Als beliebte Tauschobjekte stellten sich auch die Hochzeitsfotografien meiner Urgroßeltern und Großeltern heraus: Sie befanden sich erst nur auf meinem Arbeitscomputer, bald ließ ich jedoch Kopien auf Papier drucken, nachdem mehrere Gesprächspartnerinnen und -partner die Gegenfrage nach meinen *picha za zamani* gestellt hatten. Meist posierten wir schließlich auch zusammen vor meiner Kamera und den Smartphones der Befragten oder ihrer Verwandten. Die in Tansania so häufig gestellte Frage nach einer gemeinsamen Aufnahme verweist zum einen auf die gesellschaftliche Bedeutung der Fotografie, zum anderen schafft das Posieren Seite an Seite auch eine gewisse Nähe und Vertrautheit. Die Anthropologin Heike Behrend, die fotografische Praktiken in Kenia untersucht hat und von ähnlichen Erfahrungen berichtet, beschreibt »the shared photograph« als »some sort of social contract […] that bound all participants to each other«.[7] Fotografien, dies ist längst auch in der Forschung bekannt,

7 Behrend: Contesting Visibility, S. 60–61.

haben einen »auslösenden Charakter«[8] und sind beliebte Mittel der sozialen Interaktion, »they oil the wheels of fieldwork in acts of friendship, exchange and diplomacy, and they stand for communication in shared time«.[9]

Wenn nachfolgend die zentralen Aspekte der Aneignung, der Umdeutung und des Gebrauchs von Amini Kiwangas Familienfotografie genauer betrachtet werden, fließen diese Beobachtungen in die Überlegungen mit ein. Die eingeflochtenen Beispiele erheben keinen repräsentativen Anspruch in quantitativer Hinsicht – zu unsystematisch waren die Gespräche, zu kontingent die Auswahl der Befragten und zu gering die Zahl der Fallbeispiele.[10] Sie geben jedoch Einblicke in die fotografischen Praktiken in ländlichen Gebieten Tansanias, sodass auch Kiwangas Arbeit als Fotograf und die Verwendungsweise seiner Familienfotografie kontextualisiert werden können. Anknüpfungspunkte bilden hierbei geschichtswissenschaftliche, kunsthistorische und anthropologische Arbeiten, die seit den 1990er Jahren afrikanische Fotografen und ihre Kundschaft[11] und seit einigen Jahren auch die sozialen Praktiken im Umgang mit privaten Fotografien beleuchten.[12]

Mit Amini Kiwanga fanden insgesamt drei längere Treffen statt, bei allen waren Fotografien und das Fotografieren wesentlicher Gegenstand der

8 Steiger: Aufgaben und Funktion von Fotografien im familiären Umfeld, S. 57. Die »Photo-elicitation« ist in der soziologischen und anthropologischen Forschung eine beliebte Methode, in der Fotografien bei Interviews verwendet werden. Grundlegend hierzu Collier/Collier: Visual Anthropology, S. 99–161.

9 Edwards: Anthropology and Photography. A Long History, S. 242–243.

10 Die Mehrheit der Gespräche fand in informellem Rahmen statt, bei zufälligen Gelegenheiten wie etwa im Bus auf längeren Reisen oder zu Besuch bei Freunden und ihren Verwandten. Dabei fehlte das Aufnahmegerät, sodass keine Audio-Dateien oder Transkriptionen vorhanden sind.

11 Vgl. u. a. Schneider: African Photography in the Atlantic Visualscape; ders.: Exploring the Atlantic Visualscape (Dissertation); ders.: The Topography of the Early History of African Photography; Haney: Exposures; Wendl/Behrend (Hg.): Snap me one!; Geary: In and Out of Focus; dies.: African Photographer Frederick Grant and Registering Copyright in 1884; Paoletti/Biro: Photographic Portraiture in West Africa; Gbadegesin: ›Photographer Unknown‹; Haney/Schneider: Early Photographies in West Africa; Peffer/Cameron (Hg.): Portraiture and Photography in Africa; Viditz-Ward: Photography in Sierra Leone, 1850–1918.

12 Vgl. u. a. Morton/Newbury (Hg.): The African Photographic Archive; Behrend: Contesting Visibility; Vokes (Hg.): Photography in Africa; Haney: If these Walls Could Talk! Photographs, Photographers and their Patrons in Accra and Cape Coast, Ghana, 1840–1940 (Dissertation); Behrend/Werner (Hg.): Photographies and Modernities in Africa. Einen guten Überblick über methodische Fragen, theoretische Ansätze und den Forschungsstand zur privaten Fotografie, wenn auch mit starkem Fokus auf den deutschsprachigen Raum, bietet Mathys: Fotofreundschaften, bes. S. 34–55.

Gespräche. Im Juli 2014 kam ich zufällig an seinem Fotostudio in Mang'ula vorbei und fragte nach historischen Fotografien. Das Gespräch über die Aufnahme seines Vaters entwickelte sich spontan und dauerte rund zwei Stunden. Im darauffolgenden Jahr verabredeten wir uns zu einem zweiten Gespräch, wobei wir uns insbesondere über Kiwangas Tätigkeiten als Fotograf unterhielten und die Alben betrachteten, die er zu diesem Treffen in seinem Studio mitgebracht hatte. In Absprache mit Kiwanga zeichnete ich einen Teil dieser Unterhaltung, jenen über sein Studio und seinen Beruf als Fotograf, mit einem Aufnahmegerät auf. Im Juli 2016 trafen wir uns erneut, diesmal auf seine Einladung in Kiwangas Haus in Mang'ula. Hier zeigte er mir die Porträtgalerie seiner Vorfahren in seinem Wohnzimmer.

Kiwangas Fotografien – die Porträts in seiner Galerie, verschiedene Alben sowie jene Aufnahmen, die lose auf seinem Schreibtisch gestapelt sind – sind in ihrer Gesamtheit als fotografische Sammlung bzw. als Archiv zu verstehen. In der Forschung zur afrikanischen Fotografie wurde in den letzten Jahren angeregt, die Kategorie des Archivs zu überdenken und zu erweitern, von den bekannten Missions- und staatlichen Archiven hin zu lokalen und auch persönlichen Sammlungen.[13] Dies entspricht zum einen einer Verschiebung in der Geschichtsschreibung: von Biografien des Kontinents, aus einer Außenperspektive verfasst, hin zu Mikrogeschichten, die auf lokalen und auch privaten Sammlungen basieren und neue Geschichten von innen heraus erzählen. Zum anderen ist die Verlagerung aber auch in den Archiven begründet, insbesondere am teilweise erschwerten Zugang, dem prekären Zustand mancher Fotobestände und ihrer unzulänglichen Erschließung.[14] »Much of the photographic past is not accessible, much less recognized«, kritisieren etwa Jürg Schneider und Erin Haney und problematisieren des Weiteren, dass fotografische Nachlässe, allen voran jene afrikanischer Fotografen, oft über verschiedene Sammlungen und Staaten verteilt oder überhaupt nicht archiviert sind.[15] Christopher Morton und Darren Newbury fordern deswegen, »to ›relocate‹ the photographic archive, to reimagine it in order that we might recognize when we see it«,[16] beispielsweise in Wohnzimmern privater Häuser. Private Archive können in Erin Haneys Worten denn auch verstan-

13 Vgl. Morton/Newbury: Introduction. Relocating the African Photographic Archive, S. 3, 9–10.

14 Zum Zustand fotografischer Archive vgl. u. a. Buckley: Objects of Love and Decay; Haney/Schneider: Beyond the »African« Archive Paradigm.

15 Ebd., S. 312–313.

16 Morton/Newbury: Introduction. Relocating the African Photographic Archive, S. 9.

den werden als »personal accumulations of photographs – regardless of their state or number – whether they hang in heavy frames high up on the walls, are stacked for visitors' perusal in albums, or gather dust under the bed«.[17] Die Kunsthistorikerin, die sich eingehend mit der Fotografie in Afrika auseinandergesetzt hat, betont des Weiteren, dass solche Archive aufgrund ihrer Verwendung, ihrer Besitzerinnen und Betrachter und der Veränderlichkeit der Bilder äußerst dynamisch seien. Auch die in diesem Buch betrachteten privaten Fotografien sind demnach als Archive zu begreifen und zu analysieren. In Kiwangas Fall scheint der Begriff der »privaten Sammlung«[18] jedoch treffender, da er gezielt nach Familienfotografien – auch historischen – sucht und ausgewählte Bilder in die Sammlung einfügt. Der folgende erste Teil dieser Fotogeschichte fokussiert zwar auf eine einzelne Aufnahme und ihre Verwendung, mitzudenken ist aber, dass sie in einem Sammlungskontext und daher auch in einem Verhältnis zu anderen Fotografien steht.

Professionelle Fotografen in ländlichen Regionen Tansanias

Vom politischen Einfluss seines Großvaters ist Amini Kiwanga nicht viel mehr geblieben als die zahlreichen Porträts seiner Vorfahren, die er im Salon seines Hauses aufgehängt hat.[19] Nur die wenigsten Tansanierinnen und Tansanier, insbesondere wenn sie nicht der Ober- oder Mittelschicht angehören, besitzen eine so reich bebilderte Ahnengalerie, die noch dazu bis ins 19. Jahrhundert zurückreicht. Das Sammeln der Porträts und das Tradieren der Narrative, das mit dem gemeinsamen Betrachten der Fotografien einhergeht, zeugen davon, dass Kiwanga sich der Bedeutung seiner Vorfahren bewusst ist und seine Familiengeschichte vermitteln will. Die Fotografien fungieren dabei als Repositorium der überlieferten Erinnerungen. Sie sind, wie Haney es nennt, »holder of familiy memory and history«.[20] Sie hat in einem

---

17 Haney: If these Walls Could Talk. Exploring the Dynamic Archive through Ghanaian Portraiture, S. 165.

18 Anke te Heesen beschreibt die Sammlung als »eine Zusammenstellung von Gegenständen, bei der die Art der Zusammenstellung, die Verrichtung und das Prozesshafte im Vordergrund stehen. Eine Sammlung wird hergestellt, sie ist eine Vereinigung, die nicht notwendig für ein Publikum ausgestellt werden muss.« Te Heesen: Theorien des Museums, S. 23.

19 Besuch bei Amini Kiwanga, Mang'ula, 21.7.2016.

20 Haney: If these Walls Could Talk. Exploring the Dynamic Archive through Ghanaian Portraiture, S. 165.

Aufsatz über private Fotoarchive ghanaischer Familien, deren Porträtgalerien ebenfalls weit zurückreichen, festgehalten, dass »knowledge of family is marked and also located in the longstanding practice of keeping, collecting, and sharing important family portraits«.[21] Ob es sich bei den Fotografien um Originalporträts oder um neue Reproduktionen handelt, sei dabei nicht in jedem Fall entscheidend, die Wirksamkeit könne auch im alten Bild an sich liegen.[22]







Abb. 34: Zu Amini Kiwangas Ahnengalerie gehören u. a. die aus einem Buch abfotografierte Aufnahme seines Urgroßvaters, eine Kopie eines späten Porträts seines Großvaters und eine Fotografie seines Vaters, die er selbst aufgenommen hat (v. l.n.r.).

Um das fotografische Bild geht es auch Amini Kiwanga. Er ist bemüht, die Sammlung zu erweitern, d. h. er porträtiert Mitglieder seiner Familie und sucht nach älteren Aufnahmen, die er reproduziert und in seine Galerie einreiht. Beim Großteil der Porträts seiner Vorfahren handelt es sich um Reproduktionen, wobei die Qualität der Bilder stark variiert, abhängig von der Vorlage, von der Kiwanga sie abfotografiert hat. Dass er eine ganze Reihe von Familienporträts besitzt, liegt nicht nur daran, dass seine Vorfahren mit Kolonialbeamten in Kontakt standen und sich von ihnen fotografieren ließen,

21 Ebd., S. 165–166.

22 Ebd., S. 168. Haney diskutiert den Wert von »original portraits« und »reproductions« in verschiedenen Verwendungszusammenhängen, ohne zu thematisieren, dass es sich bei fotografischen Abzügen – ausgenommen bei Erzeugnissen aus Unikat-Verfahren – immer um Reproduktionen handelt. Wie in Haneys Dissertationsmanuskript sind mit »originals« vermutlich auch in diesem Beitrag »vintage prints« gemeint, von denen fotografische Kopien gemacht werden; Haney: If these Walls Could Talk! Photographs, Photographers and their Patrons (Dissertation), S. 72.

sondern gründet auch in seiner Leidenschaft für die Fotografie, die er zu seinem Beruf gemacht hat. Bevor Amini Kiwangas Gebrauch seiner Familienfotografie in die sozialen Praktiken der Region eingebettet wird, steht zuerst seine Tätigkeit als Fotograf im Zentrum. Seine Kenntnisse und seine Kamera sind nämlich Voraussetzung dafür, dass er diese und viele weitere Familienfotografien überhaupt besitzt.

Sein Studio, es war das erste in Mang'ula überhaupt, eröffnete Amini Kiwanga 1999, er war damals 29 Jahre alt.[23] Mit dem Fotografieren hatte er bereits einige Jahre zuvor begonnen: 1992, daran erinnert er sich genau, hatte er sich die erste Kamera gekauft, eine Yashica mit Rollfilmen, die er wie alle seine früheren Fotoapparate bis heute aufbewahrt. Seither, und vor allem mit der Einführung der Digitalfotografie, habe sich jedoch einiges verändert: Das Fotografieren und das Herstellen der Abzüge seien zwar einfacher geworden, der Fotomarkt hingegen regelrecht eingebrochen, da sich manche Familien inzwischen kleinere Apparate leisten können, vor allem aber aufgrund der sehr weit verbreiteten Handykameras. Zur rasanten Ausbreitung von Smartphones, die seit den 2010er Jahren in weiten Teilen Afrikas zu beobachten ist, kam es auch in Tansania. Die Geräte mit ihren Kameras, schnellere Internetverbindungen und soziale Medien haben die Möglichkeiten erweitert, Fotografien anzufertigen, zu speichern, sie zu bearbeiten und zirkulieren zu lassen.[24] Dies wirkt sich auch auf die Arbeit der Fotografen aus, wie Kiwanga erklärte. Die Mehrheit habe ihr Studio aufgeben müssen, nur fünf seien in der Region geblieben, zwei davon in Mang'ula.[25] Mang'ula befindet sich in der zentraltansanischen Morogoro-Region, am Fuße des Udzungwa-Gebirges und in den Ausläufern des weiten Kilombero Valley. Das regionale Zentrum mit rund 36.000 Einwohnerinnen und Einwohnern[26] ist über die *TAZARA Railway*,[27] die von Dar es Salaam ins sambische Kapiri Mposhi führt, erreichbar oder über die schlecht ausgebaute Verkehrsstraße von Mikumi nach Ifakara. In wirtschaftlicher Hinsicht ist Mang'ula, wie die

23 Gespräch mit Amini Kiwanga, Mang'ula, 1.6.2015.

24 Vgl. Vokes/Newbury: Editorial. Photography and African futures, S. 7. Zur veränderten Verwendung von Bildern im Zuge der Ausbreitung des Mobiltelefons und insbesondere des Smartphones in Afrika vgl. auch Förster: Mirror Images.

25 Gespräch mit Amini Kiwanga, Mang'ula, 1.6.2015.

26 Die Einwohnerzahl stammt aus dem Jahr 2012. National Bureau of Statistics: 2012 Population and Housing Census, S. 59.

27 Zur Geschichte dieser Eisenbahnlinie vgl. Monson: Africa's Freedom Railway.

ganze Region, stark von der Landwirtschaft und damit verbundenen Tätigkeiten geprägt.[28]

Fotostudios verschiedener afrikanischer Städte und ihre Geschichte sind Gegenstand zahlreicher wissenschaftlicher Arbeiten, Untersuchungen zu Tansania gibt es bislang jedoch keine.[29] Die Fotostudios in den ländlichen Gebieten sind hier nicht zu vergleichen mit den üppig ausgestatteten Studios in den größeren Städten. Aber auch die kleinen Geschäfte sind schon von weitem erkennbar, denn farbige Schriftzüge, gemalte Kameras und Fotozubehör bewerben die Studios an deren Fassaden. Auf Werbetafeln oder an den Außenwänden stehen die Angebote der Fotografen, die Fotoformate genauso wie die Wartezeiten.

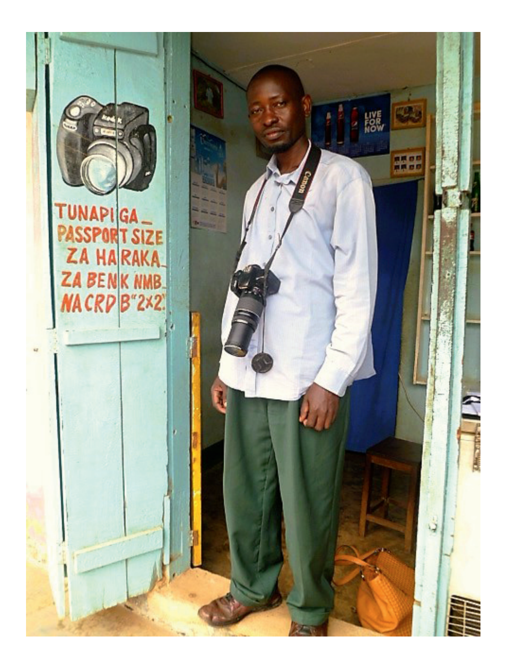


Abb. 35: Amini Kiwanga vor seinem Fotostudio. Um seinen Hals trägt er sein Arbeitsinstrument, eine Canon digital EOS 1000D. Die Aufschrift »Tunapiga passport size za haraka za benk NMB na CRDB ›2x2‹« bewirbt sein Angebot, umgehend vier Passfotografien zu machen, die den Ansprüchen der tansanischen Banken NMB und CRDB entsprechen.

28 Vgl. The Planning Commission Dar es Salaam/Regional Commissioner's Office Morogoro (Hg.): Morogoro Region Socio-Economic Profile, S. 29.

29 Vgl. u. a. Behrend: Contesting Visibility; Haney: Exposures; Buckley: Self and Accessory in Gambian Studio Photography; Wendl: »Picture is a Silent Talker …«; Wendl/Behrend: Snap me one!.

Im Innern ist das *Kiwanga Photo Studio* spärlich eingerichtet: Die aufgespannte Leinwand, eine Kamera, einige exemplarische Aufnahmen, die die angebotenen Formate visuell präsentieren, und die an einer Wand aufgehängte Lizenz, die bestätigt, dass Kiwanga rechtmäßig und gegen einen kleinen Steuerbetrag sein Geschäft führt, lassen den kleinen Laden als Fotostudio erkennen. Aufwändig gestaltete Kulissen, Scheinwerfer, Plastikblumen und andere Accessoires, Tische, Leitern, Sofas und thronartige Sessel, wie sie zur Ausstattung der von mir besuchten Studios in Dodoma, Dar es Salaam oder Stone Town gehören, fehlen hingegen.

Sein Studio dient Kiwanga denn auch vorrangig zur Aufnahme von schlichten Passfotografien, den Großteil der weiteren Aufträge erledigt er auswärts. Die Passfotografie ist laut Jean-François Werner, der fotografische Praktiken in Westafrika untersucht, das am weitesten verbreitete Fotoformat auf dem Kontinent. Sie macht nach wie vor einen bedeutenden Teil der Arbeit und des Einkommens professioneller Fotografen aus.[30] Standardisierte Passfotos, die innerhalb eines beglaubigten Dokuments als Identitätskennzeichen fungieren, werden auch in Tansania häufig verlangt, wobei die Farbe der Leinwand im Hintergrund jeweils vorgegeben ist. So besitzt Kiwanga vier einfarbige Kulissen aus Stoff, die er dem Zweck der Fotografie entsprechend austauscht: Blau etwa ist der Hintergrund bei Fotografien für Pässe und andere Ausweisdokumente. Dieselbe Farbe verlangt auch die Bank NMB bei der Eröffnung eines Kontos, weiß hingegen ist der Hintergrund für die Bank CRDB, rot wiederum derjenige für die Postbank. Bei Schülerausweisen variiert der Hintergrund nach dem Geschlecht – Mädchen posieren vor grüner Kulisse, Jungen vor einer blauen. Von dieser Praxis berichteten auch die beiden Fotografen Raymund Gowa und Samwel Nyoni: Sie freuten sich über das gut laufende Geschäft mit der Passfotografie, die eine professionelle Domäne geblieben ist.[31] Während der beiden Gespräche, die ich mit Kiwanga 2014 und 2015 in seinem Studio führte, kamen Kunden vorbei, um Passfotos machen zu lassen: Rund drei Minuten, länger dauerten die Geschäfte nicht – genau wie auf der Werbetafel versprochen.

30 Werner: Photography and Individualization in Contemporary Africa, S. 251, 258–260. Werner vertritt die These, dass das ID-Bild aufgrund seiner Einbindung in gesetzliche Strukturen als Quelle von staatlich garantierter Evidenz wesentlich zur Verbreitung der Vorstellung von der ›fotografischen Wahrheit‹ beigetragen habe, die wiederum stark an der Herausbildung einer neuen visuellen Kultur in Afrika mitwirkte.

31 Gespräch mit Raymund Gowa, Kisawasawa, 29.5.2014; Gespräch mit Samwel Nyoni, Peramiho B, 26.5.2015.

Amini Kiwanga empfängt seine Kundinnen und Kunden jedoch nicht nur in seinem Studio, sondern wird auch für Feiern und besondere Anlässe gebucht. Besonders beliebt seien Hochzeiten und Jubiläen, auch zu Beerdigungen werde er gerufen. Die Erinnerung an wichtige Ereignisse sei neben den Passfotografien der Hauptgrund, weshalb sich Menschen fotografieren lassen, erklärte Kiwanga und nannte damit jene gesellschaftliche Vorstellung der fotografischen Funktion, die bereits Pierre Bourdieu in einer Untersuchung über die sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie im Frankreich der 1960er Jahre als weit verbreitet beschrieb: das »Erfassen und Sammeln von ›Erinnerungen‹ an Gegenstände, Personen oder Ereignisse, die sozial als wichtig etikettiert sind«.[32] Bourdieu bemerkt, dass die Fotografie, »[i]n ritueller Weise mit dem Fest, mit der Familienzeremonie oder dem Freundestreffen verknüpft, […] den Eindruck des Festes als außergewöhnliches Ereignis [steigert], indem sie ihm dieses Opfer des Außergewöhnlichen gewährt«.[33] Dies trifft hier ebenfalls zu, wenn Fotografen wie Kiwanga eigens zu diesen Anlässen eingeladen werden. Auch in Tansania sind Fotosessions längst fester Bestandteil feierlicher Ereignisse.

Eine weitere Einkommensquelle ist die Tatortfotografie. Kiwanga wird von der Polizei und den lokalen Behörden Mang'ulas zu den Schauplätzen von Verbrechen, meist Tötungsdelikten, und gelegentlich auch von Unfällen gerufen, um die Situation vor Ort und allfällige Spuren fotografisch zu sichern. Seine Fotografien werden zu dokumentarischen Zwecken in die Untersuchungsakten der Polizei eingereiht. Er selbst steckt dieselben Abzüge in ein eigenes privates Fotoalbum.[34]

Die Passfotografie, die Event- und die Tatortfotografie machen den Großteil von Kiwangas Einkommen aus. Dies ermögliche ihm ein anständiges Haus und seinen Kindern den Besuch einer weiterführenden Schule. Trotzdem betreibt auch er, wie viele Erwerbstätige in der Region, eine Nebenerwerbslandwirtschaft, d. h. er kultiviert Reis und pflanzt Mais. Kiwanga ist einer der wenigen Fotografen in der Gegend, deren Geschäfte so gut laufen, dass sie sich das Betreiben eines Ladens weiterhin leisten können; anderen fehlt das Geld für ein Studio oder sie mussten es, wie schon erwähnt, aufgeben. So erging es etwa Cloud Mayuta, der während vieler Jahre ebenfalls in Mang'ula ein Studio betrieb.[35] Mayuta hatte die damals noch üblichen Roll-

32 Bourdieu: Einleitung. Eine illegitime Kunst, S. 19.
33 Bourdieu: Kult der Einheit und kultivierte Unterschiede, S. 38–39.
34 Gespräch mit Amini Kiwanga, Mang'ula, 1.6.2015.
35 Gespräch mit Cloud Mayuta, Mang'ula, 1.6.2015.

film-Negative und die Abzüge in seiner eigenen Dunkelkammer entwickelt und damit zusätzlich Geld verdient. Negative gibt es in der Digitalfotografie keine mehr, und die Fotodrucker hätten inzwischen die Herstellung der Abzüge übernommen, erklärte er in einem Gespräch im Jahr 2015.



Abb. 36: Cloud Mayuta bei der Arbeit in seinem Fotostudio in Mang'ula im Jahr 2012, das er aber inzwischen aufgegeben hat.

Raymund Gowa aus Kisawasawa, einem Nachbardorf Mang'ulas, hingegen hofft, mit dem Fotografieren genug zu verdienen, um in naher Zukunft ein eigenes Studio eröffnen zu können. Er fotografiert vorwiegend im Freien, spannt die Hintergrundstoffe in der gewünschten Farbe an der Rückseite seines Hauses auf oder besucht die Kundinnen und Kunden mit der mobilen Leinwand im Gepäck in ihrem Zuhause.[36] Er ist ebenfalls bei Hochzeiten zugegen, bei Schulabschlüssen, religiösen Festen und allerlei anderen Feiern, auch in den umliegenden Dörfern. Manchmal wird er im Voraus engagiert, häufig begibt er sich jedoch auf eigene Initiative zu öffentlichen Anlässen und hofft, vor Ort Kundschaft zu finden. Vergleichbar sind auch die Aufträge von Samwel Nyoni, der in Peramiho B lebt, rund 25 Kilometer von

36 Gespräch mit Raymund Gowa, Kisawasawa, 29.5.2014.

Songea entfernt.[37] Er hat zwar täglich Arbeit, für ein Studio reichen die Einkünfte jedoch nicht. Fotografen, die von einem Studio – dem Beleg des professionellen Status[38] – träumen und die ihre Dienste ersatzweise im Freien anbieten, sind auch in anderen Regionen Afrikas bekannt. Ihre Arbeit wird als zur stationären Studiofotografie gegenläufige und zugleich komplementäre Praktik beschrieben.[39] In der englischsprachigen Fachliteratur werden sie ›ambulant‹, ›itinerant‹ oder auch ›independent photographers‹ genannt – unterschiedliche Begriffe, die alle darauf verweisen, dass diese kommerziellen Fotografen ohne festen Standort arbeiten und stattdessen mit ihrer Ausrüstung unterwegs sind. Ihre Bilder »were taken in places, to which they had travelled to work«, schreibt etwa Richard Vokes über die ›independent photographers‹ in ländlichen Gebieten Ugandas.[40] Zu diesen mobilen Fotografen gehören auch die sogenannten ›street photographers‹, die ebenfalls ohne Studio arbeiten und ihre Kundschaft am Strand oder auf dem Markt porträtieren, wie der französische Fotograf Guy Hersant beispielsweise die Arbeit von Straßenfotografen im togolesischen Lomé beschreibt.[41] Auch in Kenia sind mobile Fotografen wieder zahlreich anzutreffen, da in den 1980er Jahren das Verschwinden der Studios einsetzte,[42] zugleich aber die Amateurfotografie noch nicht verbreitet war, weil viele Afrikanerinnen und Afrikaner sich keine Kamera leisten konnten.[43] Raymund Gowa, Samwel Nyoni und seit der Schließung seines Studios auch Cloud Mayuta sind zu diesen mobilen Fotografen zu zählen, die auch ohne die Investitionen, die ein Studio erfordert, kreative Wege finden, um ihre Kundschaft zu bedienen.

37 Gespräch mit Samwel Nyoni, Peramiho B, 26.5.2015.

38 Vgl. Hersant: A Vignette from Lomé, S. 248.

39 Vgl. Werner/Nimis: Zur Geschichte der Fotografie im frankophonen Westafrika, S. 19.

40 Vokes: On »The Ultimate Patronage Machine«, S. 215.

41 Vgl. Hersant: A Vignette from Lomé.

42 Die Krise der Fotostudios wurde in Kenia nicht erst durch die Digitalfotografie ausgelöst, so Heike Behrend, sondern setzte bereits in den 1980er Jahren ein. Sie steht zum einen im Zusammenhang mit einer allgemeinen Wirtschaftskrise, zum anderen ist sie auf eine strukturelle Veränderung im Geschäft mit den Fotografien zurückzuführen: Die manuell produzierten Schwarz-Weiß-Fotografien wurden schrittweise ersetzt durch die industrielle Farbfotografie. Fotolabore übernahmen zunehmend den Markt für das Entwickeln und Drucken der Fotografien, wodurch viele Studios verdrängt wurden; Behrend: Contesting Visibility, S. 121–122. Eine ähnliche Entwicklung beschreiben auch Jean-François Werner und Erika Nimis für das frankophone Westafrika; Werner/Nimis: Zur Geschichte der Fotografie im frankophonen Westafrika, S. 22.

43 Vgl. Behrend: Contesting Visibility, S. 121–145; dies.: Imaginäre Reisen. Die Likoni-Ferry-Fotografen in Mombasa/Kenia.

Die Digitalfotografie hat auch in Tansania die analoge Form gänzlich verdrängt, keiner der befragten Fotografen arbeitet noch mit Rollfilmen. Mit den Möglichkeiten, Aufnahmen über einen Drucker aufs Fotopapier zu bringen, ist zudem die Herstellung von Abzügen einfacher geworden. Amini Kiwanga besitzt weder einen Fotodrucker noch einen Computer, der zur nachträglichen Bearbeitung der Bilder dienen könnte. Die digitalen Bearbeitungsmöglichkeiten werden in Tansania vielfältig genutzt: Fotografien werden etwa mit Filtern überzogen, um Farben sanfter oder kräftiger zu machen, Gesichter werden retuschiert, sodass die Haut eben und makellos erscheint, Zähne gebleicht oder Wangenpartien aufgehellt. Fotografien werden zudem mit Schatten, kunstvollen Verzierungen und unterschiedlichen Motiven bedruckt oder mit farbigen Aufschriften versehen, die Ort, Datum und Anlass der Fotografie festhalten. Die Entwicklung der Negative und der Abzüge hat Kiwanga allerdings immer schon anderen übergeben; ihm habe das Equipment wie auch das Fachwissen hierzu gefehlt.[44] Denn Kiwanga verfügt über keine fotografische Ausbildung, sondern hat durch eigene Erfahrungen gelernt, wie die Aufnahmen besser gelingen. In Dar es Salaam existiert zwar eine Fotoschule, für die meisten Fotografen aus der Region bleibt diese Ausbildung aber unerreichbar. Das Handwerk wird, ähnlich wie bei anderen beruflichen Tätigkeiten, häufig innerhalb der Familie weitergegeben.

Das Fotografieren hat auch in Samwel Nyonis Familie eine lange Tradition. Sein Großvater, Cleophas Mapunda, hat ihm gezeigt, wie eine Kamera funktioniert, welche Blenden und Ausschnitte zu wählen sind und wie man die Negative und Abzüge entwickelt.[45] Mapunda seinerseits war von seinem Onkel im Fotografieren unterrichtet worden, wie er bei einem Treffen in seinem Zuhause in Peramiho B erklärte, das sein Enkel vermittelt hatte.[46] Das sei 1972 gewesen, erinnerte er sich, er war damals 20 Jahre alt. Zusammen mit seinem Bruder führte er bald darauf das Unternehmen *Mapunda Brothers*. Stolz zeigte Mapunda einige Fotografien aus der eigenen Produktion, die auf der Rückseite mit einem Stempel des Unternehmens gekennzeichnet sind. Sie hätten sich eine Kamera teilen müssen, eine Ricoh, nicht vergleichbar mit der Digitalkamera, die er seit einigen Jahren

44 Gespräch mit Amini Kiwanga, Mang'ula, 1.6.2015. Auch mobile Fotografen nehmen meist die Dienste professioneller Fotolabore in Anspruch. Vgl. Feyder: Lounge Photography and the Politics of Township Interiors, S. 138.
45 Gespräch mit Samwel Nyoni, Peramiho B, 26.5.2015.
46 Gespräch mit Cleophas Mapunda, Peramiho B, 26.5.2015.

verwendet. Die Fotografien hätten sie selbst entwickelt, erklärte Mapunda, der noch heute, ohne ein Detail auszulassen, die einzelnen Arbeitsschritte in der Dunkelkammer erklären kann. Seine Erzählungen sind geprägt von einer Technikbegeisterung, die in den Ausführungen aller befragten Fotografen zum Ausdruck kam.



Abb. 37: Cleophas Mapunda vor seinem Haus. In den Händen hält er einen hölzernen Bilderrahmen, der sechs Porträts seiner Kinder und eine Aufnahme von sich und seiner Frau rahmt.

Ein Studio hingegen besaßen die *Mapunda Brothers* nicht. Genau wie die befragten Fotografen es noch heute tun, besuchte Cleophas Mapunda schon in den 1970er Jahren Hochzeiten und andere Feiern auf Anfrage. Er sei aber auch häufig ohne konkreten Auftrag losgezogen und oftmals sehr weit gereist, um den Leuten vor Ort seine Dienste anzubieten. Nachdem die Aufnahmen gemacht waren, reiste Mapunda zurück nach Peramiho, um sie dort zu entwickeln. Wenn er dann erneut in die Dörfer reiste, um seinen Kundinnen und Kunden ihre Fotografien auszuhändigen, habe er dort sogleich neue Interessenten gefunden, so beliebt seien die mitgebrachten Bilder gewesen.

In West- und Zentralafrika haben solche Wanderfotografen eine lange und gut erforschte Geschichte, so etwa Fred Grant, Francis W. Joaque, J. P. Decker, Alphonso Lisk-Carew oder die Familie Lutterodt, die ab den 1870er

Jahren über mehrere Generationen hinweg Fotostudios in verschiedenen Städten West- und Zentralafrikas führte.[47] Insbesondere afrikanische Fotografen betrieben in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht nur Studios in den Handelsstädten der Küstenregionen, sondern reisten auch ins nähere Hinterland, um dort ihre Kundschaft zu bedienen.[48] Sie zogen durch die Dörfer und Siedlungen und machten hier Aufnahmen, die sie später auch in ihren Studios verkauften. In größeren Städten kündigten sie ihren Aufenthalt vorher über Zeitungsannoncen an. Neben der Grundausrüstung – Kamera, Stativ, Dunkelkammer, Chemikalien und Glasplatten – hatten die Fotografen oft auch eine Leinwand dabei, sodass eine studioähnliche Umgebung gestaltet werden konnte. Die Wanderfotografen legten auf ihren Reisen teilweise große Distanzen zurück. In den französischen Kolonien waren beispielsweise nicht selten Wanderfotografen aus den britisch dominierten Küstenregionen unterwegs, da die repressive Kolonialpolitik das Entstehen eines Berufsstandes einheimischer Fotografen zu verhindern versuchte.[49] Für Tansania gibt es zwar keine vergleichbaren Untersuchungen zur Wanderfotografie, der 1941 geborene Samahani Kejeri – der weiter unten eingehender vorgestellt wird – erinnerte sich aber an Fotografen aus Dar es Salaam, die schon während seiner Kindheit in Bagamoyo von Haus zu Haus zogen, um nach Kundschaft zu suchen.[50] Das sei jeweils sehr aufregend gewesen, denn die Menschen hätten große Begeisterung für die Kamera und die Fotografien gezeigt – entgegen der gängigen Annahme, es habe eine Angst vor dem »geraubten Schatten« geherrscht.[51] Mehr als eine Woche habe es dann gedauert, bis die Fotografen mit den Abzügen, die sie in Nairobi entwickeln ließen, zu den Porträtierten zurückkehrten.

47 Zur Literatur über die frühen afrikanischen Fotografen vgl. Fußnote 11 dieser 3. Fotogeschichte.

48 Vgl. Schneider: Exploring the Atlantic Visualscape (Dissertation), S. 143–147; Gbadegesin: ›Photographer Unknown‹.

49 Vgl. Werner/Nimis: Zur Geschichte der Fotografie im frankophonen Westafrika, S. 17–19.

50 Gespräch mit Samahani Kejeri, Bagamoyo 22.6.2015.

51 Theye: Einleitung. Der geraubte Schatten, insb. 52–50. Theye und andere Forschende gehen davon aus, dass Afrikanerinnen und Afrikaner »Furcht und Schrecken« oder Unbehagen im fotografischen Aufnahmeprozess empfunden hätten, und begründen dies u. a. mit »verschiedenen Vorstellungen von der Seele«, wonach diese etwa beim Fotografieren auf das Bild übergehe. Neuere Forschungsarbeiten betonen hingegen die *agency* der Fotografierten, die Adaption der Kamera und die Entwicklung vielfältiger Darstellungskonventionen. Vgl. hierzu u. a. Strother: »A Photograph Steals the Soul«; Geary: In and Out of Focus, S. 81–125.

Mit der zunehmenden Ausbreitung von Fotostudios ab den 1950er Jahren verschwand die Wanderfotografie in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts weitgehend.[52] Die mobilen Arbeitsformen wurden jedoch nur vorübergehend verdrängt: Wie bereits ausgeführt, sind seit dem Verschwinden vieler Studios wieder vermehrt Fotografen anzutreffen, die ohne festen Arbeitsplatz fotografieren.[53] Diese Entwicklung, die Heike Behrend in Kenia beobachtet hat, findet offenbar auch in Tansania statt. Im Gegensatz zu Cleophas Mapunda und den früheren Wanderfotografen, die entlang der Küste unterwegs waren, begeben sich Raymund Gowa, Samwel Nyoni und Cloud Mayuta aber nicht auf ausgedehnte Wanderschaft, sondern fotografieren in ihrer näheren Umgebung. Alle befragten Fotografen sehen in den Handykameras eine Gefahr, die ihrem Geschäft endgültig zum Verhängnis werden könnte. Wer ein Smartphone besitzt, ist zur Fotografin bzw. zum Fotografen geworden, was Studios und mobile Fotografen gleichermaßen in den Ruin treibt, schreibt auch der Anthropologe Till Förster, der sich mit der veränderten Bildverwendung im Zuge der rasanten Ausbreitung von Smartphones in Westafrika beschäftigt.[54] Auch Behrend prophezeit den Untergang der Straßenfotografie in Kenia, da sich mit der Einführung der Digital- und vor allem der Handykameras die Amateurfotografie zunehmend etabliert habe und so die Angebote der mobilen Fotografen künftig kaum noch nachgefragt würden.[55]

Amini Kiwangas fotografische Tätigkeiten sind die Grundlage für seine Porträtsammlung: Ohne die Möglichkeit, selbst Fotografien zu machen, wäre seine Sammlung nicht denkbar, besteht diese doch nicht aus vererbten oder weitergebenen alten Abzügen, sondern aus Porträts, die Kiwanga selbst aufgenommen oder produziert hat. Ähnlich wie dies in der zweiten Fotogeschichte für das tansanische Nationalmuseum beschrieben worden ist, fotografiert er Aufnahmen ab, die als Abzüge oder gedruckt in Büchern vorliegen. Er macht sie in gewisser Weise mobil, indem er sie von den bisherigen Verwendungszusammenhängen trennt, um sie in seine eigene Sammlung einzufügen. Dass mit dem Abfotografieren zugleich eine Dekontextualisierung einhergeht, wird später in dieser Fotogeschichte vertieft. Nachfolgend geht es zuerst um den gesellschaftlichen Umgang mit fotografischen Erinne-

52 Vgl. Werner/Nimis: Zur Geschichte der Fotografie im frankophonen Westafrika, S. 19.
53 Vgl. Behrend: Contesting Visibility, S. 121.
54 Vgl. Förster: Mirror Images, S. 85.
55 Vgl. Behrend: Contesting Visibility, S. 121. Zum Aufkommen der Amateurfotografie im Zuge der Ausbreitung der Handykameras in Kenia vgl. auch S. 242–243.

rungsstücken. Kiwangas Familienfotografie ist zwar nicht Teil der in seinem Salon ausgestellten Ahnengalerie, gehört aber dennoch als besonderes Stück zu seiner privaten Fotosammlung.

Kumbukumbu – Fotografien als Objekte der Erinnerung

Ihr Wert als Familienfotografie ergibt sich zuallererst dadurch, dass die Aufnahme von Amini Kiwanga im privaten Umfeld verwendet wird. Private oder Familienfotografien gewinnen ihre Bedeutung durch die Beziehung der Besitzerinnen und Besitzer zu den Abgebildeten.[56] Sie können, darauf verweist Richard Chalfen in den methodischen Erläuterungen seines Sammelbandaufsatzes »Interpreting Family Photography as Pictorial Communication«, nur mit dem internen Wissen von Familienmitgliedern verstanden werden: »The personal significance of snapshot images« – dies lässt sich für alle Arten von Familienfotografien festhalten – »lies in the minds and voices of their custodians.«[57]

Für Kiwanga ist seine Fotografie ein ganz besonderes Erinnerungsstück. Dies wird bei der eingehenden Betrachtung der Konstellation deutlich, in der sie verwendet wird. Diese Konstellation ergibt sich hier aus dem gemeinsamen Betrachten des Schwarz-Weiß-Abzugs mit Kiwanga, seiner Erzählung der überlieferten Geschichte und der eigenen Erinnerungen, der Handhabung des Abzugs, wie er aufbewahrt, gezeigt und herumgereicht wird, und schließlich auch aus der gesellschaftlichen Funktion der Fotografie als Speicher und Auslöser von Erinnerungen und Geschichten, die in Tansania mit dem Wort *kumbukumbu* bezeichnet wird. Die eingehende Beschreibung dieser Elemente beginnt mit der Vertiefung der bereits skizzierten Situation, in der Kiwanga mir seine Familienfotografie zeigte.

Zufällig kam ich am 17. Juli 2014 auf dem Markt in Mang'ula an Amini Kiwangas Fotostudio vorbei. Ich war seit einigen Tagen bei Freunden im Nachbardorf Kisawasawa zu Gast, rund 30 Fahrradminuten vom regionalen Städtchen entfernt. Der farbige Schriftzug des Studios war auffällig und an den Wänden hingen Bilder, sodass ich nach historischen Fotografien fragte. Schon oft und an verschiedenen Orten hatte ich mich nach solchen Fotografien erkundigt, aber nie überraschte mich die Antwort so

56 Vgl. Geary: Missionary Photography, S. 49.
57 Chalfen: Interpreting Family Photography as Pictorial Communication, S. 229.

wie an diesem Donnerstagnachmittag. Nein, er verkaufe keine historischen Fotografien, verneinte Kiwanga meine Frage, während er einen Stapel auf dem kleinen Schreibtisch seines Studios durchsuchte. Er besitze aber eine Fotografie, die er mir zeigen wolle. In einem braunen, von Hand mit Ornamenten und Blumen verzierten Umschlag fand er die Fotografie, von der ausgehend er rund zwei Stunden von seiner Familie, vor allem von seinem Vater, erzählte.

»Yule ni baba yangu«, war Kiwangas erster Kommentar, als er mir den Abzug zeigte – dieser hier ist mein Vater.[58] Er zeigte mit dem Finger auf ein Kleinkind, das, von einem Tragetuch gestützt, auf dem Arm einer Frau gehalten wird. Er reichte mir die Schwarz-Weiß-Fotografie, damit ich sie von Nahem betrachten konnte. Der Abzug war zerknittert, die obere rechte Ecke geknickt – Spuren der Verwendung, die davon zeugen, dass er schon oft herumgereicht wurde. Als ich, überrascht vom Alter der Aufnahme, Kiwanga fragend anschaute, versicherte er, dass es sich um ein »picha ya zamani sana« handelt, ein Bild, das vor sehr langer Zeit entstanden ist. Es zeige seinen Vater und dessen Mutter vor ihrem Haus in Mlimba. Er nannte die weiteren Kinder und Frauen, deren Namen er kannte, rund die Hälfte der Personen ließ er jedoch aus. Dies seien die Ehefrauen und direkten Nachkommen seines Großvaters, des *Mtema* Towegale Kiwanga, später seien noch viele weitere dazu gekommen. Insgesamt habe er 48 Frauen und 102 Kinder gehabt, nicht ungewöhnlich für einen Mann von seinem Rang. Vom *Mtema* Towegale Kiwanga hatte ich bis zu diesem Zeitpunkt nichts gewusst, seinen Enkel Amini Kiwanga zuvor nicht gekannt.

Die hier beschriebene Situation unterscheidet sich in zweierlei Hinsicht von vielen privaten Kontexten, in denen persönliche Fotografien angeschaut und gezeigt werden. Zum einen werden auch in Tansania Fotografien immer häufiger auf den Displays von Mobiltelefonen betrachtet: Bilddateien ersetzen zunehmend fotografische Abzüge.[59] Nicht nur das Fotografieren mit den Handykameras verändert die fotografischen Praktiken, sondern auch das Betrachten auf dem Bildschirm und die erweiterten Möglichkeiten, Bilder über Online-Anwendungen oder durch den Austausch von Speicherkarten zu teilen. Nachfolgend geht es jedoch ausschließlich um das gemeinsame Betrachten analoger Fotografien. Fotografische Objekte, seien es einzelne

58 Gespräch mit Amini Kiwanga, Mang'ula, 17.7.2014.

59 Vgl. Förster: Mirror Images, S. 84. Förster untersucht, wie sich die Verwendung von Fotografien, vor allem ihr Speichern, Zeigen und Kommentieren, seit der Ausbreitung von Smartphones im Norden der Elfenbeinküste verändert hat.

Abzüge oder ganze Alben, eignen sich als Erinnerungsobjekte besonders gut, da sie auf zwei Ebenen – als materielle Dinge und als Bilder – eine Verbindung zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart herstellen.[60] Es ist die Kombination aus dem Haptischen und dem Visuellen, »this entanglement of touch and sight«,[61] die die Fotografie als Erinnerungsmedium auszeichnet. Kiwanga hat von der als digitale Datei vorliegenden Fotografie Abzüge drucken lassen, damit er sie anfassen, herumreichen, verschenken und beschriften kann. Als wertvoll erachtete Fotografien werden denn auch nach wie vor auf Fotopapier ausgedruckt und genauso wie die aufbewahrten alten Abzüge ausgestellt oder bei Gelegenheit betrachtet. Meine Frage nach alten Aufnahmen bot eine Gelegenheit, Fotografien aus Schachteln, Umschlägen und Steckalben zu holen oder sie von der Wand eines Wohnhauses abzuhängen, um sie gemeinsam im Freien zu betrachten. Und hier ist auch der zweite Aspekt angesprochen, durch den sich das Gespräch mit Kiwanga von privaten Verwendungen unterscheidet. Ich habe mit der Suche nach historischen Fotografien die Erzählsituation selbst geschaffen und intervenierte mit meinen Nachfragen, noch dazu als dem Erzähler unbekannte ausländische Forscherin.

Während meiner Recherchen in Tansania habe ich ähnliche Situationen wiederholt erlebt: Die Frage nach alten Fotografien hatte ein gemeinsames Betrachten privater Bilder zur Folge, wobei Erinnerungen und Emotionen evoziert und das Erzählen von Geschichten ausgelöst wurden. Ähnliche Beobachtungen machte Heike Behrend während ihrer Forschungen in Kenia, zu der sie schreibt, dass das gemeinsame Betrachten von Fotoalben »often unleashed an astonishing stream of information and stories«.[62] Die Geschichten, die sich an Fotografien anlagern, sind vielseitig, wie auch David Zeitlyn in einem Aufsatz ausgeführt hat, der sich mit der Verwendung von Fotografien in Kamerun beschäftigt. Er unterscheidet zwischen »stories photographs tell, the stories photographs prompt people to tell, the stories we tell about photographs and the stories we tell about people in photographs«, wobei sich diese Geschichten überschneiden, kreuzen und auch unterscheiden würden.[63] Sie geben des Weiteren auch Aufschluss darüber, weshalb gewisse Fotografien als Teil von persönlichen Archiven aufbewahrt, gepflegt oder sogar vervielfältigt werden. Die erzählten Geschichten sind jedoch nicht sta-

60 Vgl. Edwards: Photographs as Objects of Memory, S. 236.
61 Batchen: Forget Me Not, S. 31.
62 Behrend: Contesting Visibility, S. 48.
63 Zeitlyn: Redeeming some Cameroonian Photographs, S. 62.

tisch, sie wiederholen sich nie exakt, sondern verändern sich mit den Erinnerungen und variieren abhängig von den Beteiligten und deren Beziehungen untereinander. Als außenstehende Forscherin höre ich nicht dieselben Erklärungen zu den Verwandtschaftsbeziehungen wie Mitglieder der eigenen Familie. Zugleich interessiere ich mich für Fragen, etwa jene nach dem Fotografen, die in privaten Umgebungen vielfach weniger relevant sind. Erin Haney schreibt hierzu: »Photographs from family archives are enmeshed in an ever-changing tangle of written and spoken words, marks, thoughts, physical surroundings, and theoretical supports. As such, their imageness is not secured by unidirectional interpretation. Contrasting senses of photographs are pulled forward by the viewer, the owner and the visitor.« Und dennoch, so Haney weiter, würde die Dynamik, die einem solchen, sich ständig wandelnden Netzwerk inhärent ist, »not disrupt the larger role that photographs offer people, which is to keep and remind and accentuate history, and a person's part in it«.[64]

Auch wenn ich als Außenstehende nicht in den privaten Verwendungskontext gehöre, werden die gesellschaftlichen Funktionen von persönlichen Aufnahmen und die damit einhergehenden Erwartungen an die Fotografie beim gemeinsamen Betrachten dennoch sichtbar. Die private Fotografie erfüllt eine ganze Palette von persönlichen, sozialen und kulturellen Funktionen. Pierre Bourdieu hebt das Festhalten wichtiger Ereignisse, die Repräsentation und vor allem die Bestätigung der Familie und ihrer Mitglieder hervor.[65] Chalfen ergänzt die Unterhaltung, die Dokumentation und die Möglichkeiten, sich innerhalb einer Gruppe oder der Gesellschaft zu positionieren und sich zu deren Konventionen und Werten zu verhalten.[66] Wenn es um die Aufbewahrung und Betrachtung alter privater Fotografien geht, ist die in Haneys vorangehendem Zitat genannte Rolle des Festhaltens und Erinnerns zentral – auch für Amini Kiwanga. Die Frage, was die Fotografie seines Vaters ihm bedeute, beantwortete er ohne Zögern und mit einem Wort: *kumbukumbu*. ›Gedächtnis‹, ›Aufzeichnung‹, schlägt das Wörterbuch für die deutsche Übersetzung vor, und ›erinnern‹ für das vom Nomen abgeleitete Verb *kumbusha*. Wie viele Begriffe des wortarmen Kiswahili ist *kumbukumbu* weit gefasst, was sich nicht nur in der Übersetzung, sondern auch in der Verwendung des Wortes zeigt: *Kumbukumbu vya Vita ya Maji Maji*

64 Haney: If these Walls Could Talk. Exploring the Dynamic Archive through Ghanaian Portraiture, S. 177.

65 Vgl. Bourdieu: Einleitung. Eine illegitime Kunst, S. 31, 42.

66 Vgl. Chalfen: Interpreting Family Photography as Pictorial Communication, S. 228.

zum Beispiel ist der Titel einer in der zweiten Fotogeschichte thematisierten Quellensammlung zum Majimaji-Krieg, *kumbukumbu* wird aber auch im Zusammenhang mit Gedenkanlässen verwendet. Der Begriff umfasst also das Speichern, Aufzeichnen und Festhalten wie auch das Erinnern und Gedenken – nicht erstaunlich also, dass sämtliche der befragten Personen *kumbukumbu* als zentralen Grund nannten, warum sie alte Fotografien aufbewahren und weshalb diese für sie bedeutsam sind.

Fotografien werden mit der Erwartung gemacht und aufbewahrt, »to hold the fleeting, to still time, to create memory«.[67] Aufgrund ihrer »relationship with the referent, their reality effect and their irreducible pastness« drängen sich Fotografien als »objects of memory« geradezu auf, wie Edwards schreibt.[68] Die Erinnerungen liegen jedoch nicht in den Fotografien, sondern werden von diesen evoziert. Tobias Wendl fasst in einem Beitrag über »Fotografie, Tod und Erinnerung« den komplexen Vorgang folgendermaßen zusammen: Fotografien vermögen flüchtige, sich vermischende, einander durchdringende und überlagernde Erinnerungsspuren, aus denen das Gedächtnis besteht, in archivähnliche Speicher einzulagern, um sie beizeiten wieder hervorrufen, ordnen und erneuern zu können.[69] Auch Aleida Assmann bezeichnet Fotografien in ihrem Buch *Erinnerungsräume* als ›Erinnerungshilfen‹. Die ›Erinnerungshilfe‹ möge zwar feinkörnig und scharf konturiert sein, sie bleibe jedoch sprachlos.[70] Allein der rahmende kommunikative Erzähltext vermöge die externen Gedächtnisbilder in lebendige Erinnerung zurück zu übersetzen. In den durch die Erzählsi-

67 Edwards: Photographs as Objects of Memory, S. 228. Wie die Fotografie sich zur Erinnerung verhält, wird von Fototheoretikerinnen und -theoretikern unterschiedlich beurteilt. Manche sind der Ansicht, dass Fotografien Erinnerungen veräußerlichen und auf einzelne Bilder beschränken würden und so die Erinnerungsfähigkeit hemmten oder die Erinnerungen verfälschten. Nach Roland Barthes etwa ruft die Fotografie »nicht die Vergangenheit ins Gedächtnis zurück«. Ihre Wirkung bestehe »nicht in der Wiederherstellung des (durch Zeit, durch Entfernung) Aufgehobenen, sondern in der Beglaubigung, dass das, was ich sehe, tatsächlich dagewesen ist«. Insofern würden sich Fotografie und Gedächtnis verhindern; Barthes: Die helle Kammer, S. 92.

68 Edwards: Photographs as Objects of Memory, S. 222.

69 Wendl: Fotografie, Tod und Erinnerung, S. 44. Das Erinnerungspotenzial, so ist Wendl überzeugt, erschließe sich jedoch nicht von selbst, ebenso wenig die Fähigkeit, sich selbst und andere auf einer Fotografie wiederzuerkennen. Voraussetzung sei das Wissen über den Repräsentationscharakter der Fotografie: »Man muss wissen, dass etwas real Abwesendes auf einem Stück Papier anderweitig anwesend oder ›re-präsentiert‹ ist, verkleinert zwar, optisch verzerrt und zudem gänzlich entfärbt, dennoch aber irgendwie anwesend.« Ebd., S. 43.

70 Vgl. Assmann: Erinnerungsräume, S. 221.

tuation hervorgebrachten Geschichten und den mit ihnen einhergehenden emotionalen Reaktionen zeigen sich die persönlichen Bedeutungen der eigenen Fotografien.[71]

Eine Besonderheit der Fotografie besteht in ihrem Verhältnis zum Abgebildeten. Von Fototheoretikerinnen und -theoretikern ist sie als ›Abdruck‹, ›Spur‹ oder ›Emanation des Referenten‹ beschrieben worden.[72] Es geht dabei um den materiellen Akt der Übertragung, eine Berührung, als ob sich das fotografierte Objekt in die Oberfläche einer Fotografie eingeprägt und einen visuellen Abdruck hinterlassen hätte.[73] Auch wenn der indexikalische Charakter Fotografien zu beliebten ›Erinnerungshilfen‹ macht, können die ausgelösten Erinnerungen dennoch weit über das fotografische Bild hinausführen. Sie werden als »auratische Bildknoten« benutzt, um mit ihnen andere Erinnerungsspuren zu stimulieren.[74] In Kiwangas Beispiel stand die Identifizierung des Kindes als sein Vater am Anfang seiner Ausführungen. Das fotografische Bild war allerdings nur der Ausgangspunkt der weitreichenden Erzählungen: Nachdem die ihm bekannten Frauen und Kinder benannt waren, entfernten sich Kiwangas Erzählungen bald von dem, was auf der Fotografie zu sehen ist, und fokussierten auf die politisch-gesellschaftliche Stellung seines Großvaters und vor allem auf das Leben seines Vaters. Bei seiner Erzählung handelt es sich in weiten Teilen nicht um seine eigenen Erinnerungen, sondern um die überlieferte Familiengeschichte. Die Geschichte seines Großvaters handelte von dessen Abstammung väterlicher- und mütterlicherseits, seiner Einsetzung als *mtema* der Manga-Bena-Gesellschaft und seinem Herrschaftsgebiet. Mahaba Henry Towegale, wie Amini Kiwanga in seiner Erzählung zu seinem Vater überleitete, sei das siebte Kind seines Großvaters, das Amt des *mtema* habe er aber nie innegehabt. Nach der Unabhängigkeit Tanganyikas habe sein Vater für die Regierung gearbeitet. Kiwanga erzählte von weiteren Stationen im Leben seines Vaters, von seiner Hochzeit 1968 etwa und dass er den christlichen Glauben angenommen habe und lutherischer Pastor geworden sei.

Zwischendurch suchte Kiwanga in den gestapelten Fotografien auf seinem Schreibtisch zwei weitere Porträts seines Vaters: einen Schwarz-Weiß-Abzug,

71 Vgl. Chalfen: Interpreting Family Photography as Pictorial Communication, S. 229.

72 Einen Überblick über verschiedene Theorien hierzu gibt das Kapitel »Bilder durch Berührung: Fotografie als Abdruck, Spur und Index« in: Geimer: Theorie der Fotografie, S. 13–68.

73 Vgl. Batchen: Forget Me Not, S. 31.

74 Wendl: Fotografie, Tod und Erinnerung, S. 44.

aufgenommen in den 1970er Jahren, und eine Fotografie, die Kiwanga erst wenige Monate zuvor von ihm gemacht hatte. Die viel ältere Aufnahme, die seinen Vater als Kleinkind zeigt, blieb aber während des gesamten Gesprächs in unseren Händen, auch wenn Kiwanga nur punktuell und meist auf Nachfrage auf die Fotografie selbst zu sprechen kam. Auf das Aufnahmejahr beispielsweise ging er erst ein, als ich mich danach erkundigte. 1933 oder 1934 müsse es gewesen sein, da sein Vater, auf dem Bild noch ein Kleinkind, im März 1933 geboren wurde. Über den weiteren Entstehungskontext der Aufnahme konnte Kiwanga hingegen keine Auskunft geben, er wisse leider nicht einmal, wer sie gemacht habe, bedauerte er. Dies schmälert die persönliche Bedeutung der Fotografie jedoch nicht, zentral ist vielmehr, dass sein Vater darauf zu sehen ist. Dies drückt Kiwangas Markierung auf dem Abzug aus, sie verknüpft das Bild mit der Erzählung. Die Aufnahme, so ist noch einmal festzuhalten, ist kein Speicher in dem Sinne, dass Informationen aus ihr entnommen werden könnten, sie ist vielmehr Anknüpfungspunkt und Auslöser von überlieferten und eigenen Erinnerungen, die bald vom Bild wegführen.

Diesbezüglich sehr ähnlich verlief auch das Gespräch mit Regina Mhwaga über eine Fotografie, die ihren Mann zeigt, der vor vielen Jahren verstorben ist. Die betagte Frau hatte mich im Juli 2014 in ihr Haus eingeladen, nachdem sie von ihrer Nachbarin, einer langjährigen Bekannten, erfahren hatte, dass ich mich nach alten Fotografien erkundigte. In Kisawasawa, einem Dorf unweit von Mang'ula und ebenfalls am Rande des Udzungwa-Gebirges gelegen, hatte sich rasch herumgesprochen, dass ich mich für *picha za zamani* interessiere, zumal ich dort seit vielen Jahren regelmäßig bei Freunden gastiere und mit vielen Leuten bekannt bin. Mhwagas Neffe Francis hatte mich zum Haus seiner Tante begleitet, vor dem sich weitere Familienmitglieder versammelt hatten.

Regina Mhwaga hielt den vergilbten, leicht zerfledderten Schwarz-Weiß-Abzug in ihren Händen und wies uns an, auf den kleinen Hockern neben der bunten Flechtmatte, auf der sie selbst saß, Platz zu nehmen. Sie ließ den Abzug erst herumreichen, nahm ihn dann wieder zur Hand und begann ihre Ausführungen so wie die meisten Personen, die mir persönliche Aufnahmen zeigten: mit dem Identifizieren der Abgebildeten, indem sie der Reihe nach mit dem Finger auf sie wies und dabei ihre Namen nannte. Manfred Said Kalyahe, auf dem Bild rechts außen, sei ihr Ehemann gewesen, betonte sie.[75]

75 Gespräch mit Regina Mhwaga, Kisawasawa, 15.7.2014.

Die Aufnahme sei 1951 entstanden, als er in Dar es Salaam studierte.[76] Bei den Männern handle es sich um vier Freunde, erklärte Mhwaga und wies ihren Neffen an, ihre Namen für mich aufzuschreiben, während sie sie langsam wiederholte. Sie erzählte fortan vorwiegend über das Leben ihres Mannes, bezog sich dabei aber mehrmals auf die Fotografie, etwa um die damals übliche Kleidermode zu kommentieren oder die städtischen Wohnhäuser zu beschreiben, die sich so stark von jenen in den Dörfern unterschieden. Die Fotografie löste Erinnerungen aus, die wiederum neue Geschichten evozierten. Für Mhwaga ist die Aufnahme ein unersetzliches Erinnerungsstück, das sie mit ihrem verstorbenen Mann verbindet.



Abb. 38: Die Fotografie entstand am 1. Januar 1951 in Dar es Salaam, wie auf der Rückseite des Abzugs festgehalten ist.

In den Beispielen von Amini Kiwanga und Regina Mhwaga ist das exakte Abbild eines geliebten Menschen der Auslöser der Erinnerungen. Die Fotografie vermittelt aber nicht nur zwischen den Fotografierten und den Betrachtenden, sondern ist auch ein wichtiges Medium der Erinnerung an ver-

76 Regina Mhwaga verwendete das Verb *-soma* (lesen, studieren), das auch im Zusammenhang mit dem Schulunterricht verwendet wird. Ihr Mann könnte in Dar es Salaam also auch eine (weiterführende) Schule besucht haben.

gangene Zeiten und Momente. Von einem vergangenen Augenblick bewahrt sie, um noch einmal auf Aleida Assmann zurückzukommen, »eine Spur des Realen, mit dem die Gegenwart durch Kontiguität, durch Berührung verbunden ist«.[77] Aufgrund dieser Eigenschaft kommt der Fotografie im privaten Gebrauch die Funktion zu, wichtige Ereignisse des Lebens festzuhalten, um sie später, beim Betrachten der Aufnahme, zu wiederholen.[78] Die Fotografie wird dazu verwendet, Momente in Objekte zu verwandeln, die gezeigt und geteilt werden können.[79]

Dass es sich um einen denkwürdigen Tag handelte, an den er sich später erinnern würde, war auch Samahani Kejeri bewusst, als er 1959 in den Militärdienst eintrat. Er ließ sich von einem Freund fotografieren, nachdem er selbst einige Kameraden abgelichtet hatte.[80] Die jungen Rekruten trugen zum ersten Mal eine Uniform, das wollten sie fotografisch festhalten. Kejeri zeigte mir die dabei entstandene Porträtaufnahme bei einem Treffen im Juni 2015. Sein Enkel, Fadhili Mkondo, hatte den Kontakt am Vortag vermittelt, nachdem ich mich in seinem Tourismusbüro erkundigt hatte, ob in Bagamoyo historische Aufnahmen zu finden seien. Mkondo führte mich zum Haus seines Großvaters im Wissen, dass dieser nicht nur alte Fotografien aufbewahrte, sondern schon als Jugendlicher großes Interesse an der fotografischen Technik hatte und bereits früh eine Kamera besaß. Erfreut über meine Fragen nach historischen Fotografien berichtete Kejeri von verschiedenen Situationen und Ereignissen, bei denen er mit Fotografien in Berührung kam, etwa von den bereits erwähnten Wanderfotografen, die in den 1940er Jahren in Bagamoyo vorbeikamen, oder wie er 1954 selbst zum ersten Mal auf einer Fotografie, einem Klassenfoto, abgebildet worden war – um nur die beiden Erinnerungen zu erwähnen, die am weitesten in die Vergangenheit zurückreichen.[81] Die dabei entstandenen Fotografien haben die Zeit jedoch nicht überdauert, die Bilder bestehen nur in der Erinnerung des 75-Jährigen fort. Kejeri lud mich ein, am Folgetag noch einmal bei ihm vorbeizukommen, um einen Teil der vielen erhalten gebliebenen Fotografien aus seinem Archiv zu sehen; in der Zwischenzeit wolle er eine Auswahl zusammenstellen.

77 Assmann: Erinnerungsräume, S. 221.
78 Vgl. u. a. Frizot Riten und Bräuche, S. 749–751.
79 Vgl. Stultiens: Versions of Fragmented History and (Auto)biography, S. 202.
80 Gespräch mit Samahani Kejeri, Bagamoyo, 23.6.2015.
81 Gespräch mit Samahani Kejeri, Bagamoyo, 22.6.2015.



Abb. 39: Porträt von Samahani Kejeri, entstanden am Tag seines Eintritts in den Militärdienst in Mwanza 1959.

Samahani Kejeris Fotoarchiv besteht zum einen aus kopierten Fotografien, die während der deutschen und der britischen Kolonialzeit entstanden sind. Er hatte die Kopien – teilweise von so geringer Qualität, dass kaum etwas zu erkennen ist – vor langer Zeit von einem Missionar erhalten, als er im *Catholic Museum* in Bagamoyo gearbeitet hatte.[82] Später hat Kejeri diese Fotografien bei seiner Tätigkeit als Touristenführer verwendet, um seine Ausführungen zur Geschichte Bagamoyos zu visualisieren. Persönlich wertvoller sind ihm jedoch diejenigen Fotografien, die er selbst gemacht hat oder auf denen er zu sehen ist. Zum Fotografieren kam er 1958 im Rahmen von archäologischen Ausgrabungen, bei denen er assistierte. Hierbei habe er erstmals eine Kamera in der Hand gehabt, führte Kejeri aus. Sein Lehrer, ein Engländer, habe ihm gezeigt, wie sie zu bedienen ist, ebenso, wie Negative und Positive entwickelt werden, wobei Kejeri die einzelnen Arbeitsschritte detailliert erläuterte. Wenige Monate später kaufte er sich eine eigene Kamera, eine Box-Kamera, die zu dieser Zeit besonders populär war.[83] Die ältesten

82 Gespräch mit Samahani Kejeri, Bagamoyo, 23.6.2015.

83 Die Eigenheit der Box-Kamera besteht darin, dass sie zugleich als Fotoapparat und als Dunkelkammer genutzt wird: Ein Fotopapier wird zuerst belichtet und anschließend im Innern der Box-Kamera entwickelt. Das dabei entstandene Papiernegativ wird erneut

Abzüge seines persönlichen Fotoarchivs entstanden denn auch mit diesem Apparat. Er erinnerte sich an die Momente und Motive ihrer Entstehung, jede Fotografie führte ihn gedanklich zurück in die vergangene Zeit, in der sie entstanden ist.

Eine seiner persönlichen, mit besonders vielen Erinnerungen verbundenen Fotografien ist die hier gezeigte Porträtaufnahme, die am Tag seines Eintritts in den Militärdienst in Mwanza entstand. Sie zeigt das Gesicht und einen Teil des Oberkörpers des damals 18-Jährigen in Militäruniform mit verschränkten Armen, sein Blick geht in die Ferne. Kejeri bewahrt die etwas lädierte, auf festen Karton aufgespannte Schwarz-Weiß-Fotografie mit unregelmäßig breitem Rand im Format 13,5 × 18 cm zusammen mit seinem Dienstbüchlein auf. Auf der Rückseite steht mit blauer Tinte in Großbuchstaben »Samahani Kejeri Mwintanga 1959 hadi 1972« geschrieben. Die Aufschrift wurde offensichtlich erst nach dem Ende des Militärdienstes hinzugefügt: Sie verweist darauf, dass die mit der Aufnahme verbundenen Erinnerungen nicht auf den Tag im Jahr 1959 beschränkt bleiben, an dem Kejeri ins Militär eintrat, sondern die gesamte Zeitspanne des Dienstes abdecken. Während dieser zwölf Jahre leistete Kejeri erst Militärdienst unter britischem Kommando, dann für das unabhängige Tanganyika bzw. Tansania. In besonderer Erinnerung blieb ihm dabei der Tag der Unabhängigkeit am 9. Dezember 1961. Ihm sei die Ehre zuteilgeworden, in Geita, in der Mwanza-Region, die britische Flagge einzuholen und jene des unabhängigen Tanganyika zu hissen.

Fotografien sind nicht die einzigen ›Erinnerungshilfen‹, mit denen Samahani Kejeri Erinnerungen stabilisiert. In einem *Friendsbook* lässt er alle Besucherinnen und Besucher ihre Namen, Adressen und Telefonnummern aufschreiben – meiner war der 17.113 Eintrag –, um die Kontakte festzuhalten und sein weit verzweigtes soziales Netzwerk zu dokumentieren.[84] Er hat im Laufe seines Lebens auch ordnerweise Visitenkarten gesammelt, die er weiterhin aufbewahrt, auch wenn viele der Kontaktangaben inzwischen wohl ihre Gültigkeit verloren haben. Die Fotografien, so sagt er selbst, seien aber mit besonders vielen Erinnerungen verbunden. Er zeige sie auch seinen

abfotografiert, woraus der fotografische Abzug resultiert. In Ghana hatte dieses einfache und zugleich höchst effiziente Verfahren in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ansatzweise zu einer ersten Demokratisierung individueller Bildpräsentationen geführt. Vgl. Wendl: »Picture is a Silent Talker …«, S. 38–39.

84 Samahani Kejeri zeigte mir sowohl die ›Freundschaftsbücher‹ als auch die vielen Ordner mit den Visitenkarten beim zweiten Besuch am 23. Juni 2015.

Nachfahren und vermittle die zugehörigen Geschichten, damit diese nicht in Vergessenheit geraten.

In allen drei dargelegten Beispielen zeigt sich deutlich, dass »[p]hotographs from family archives are enmeshed in an ever-changing tangle of written and spoken words, marks, thoughts, physical surroundings, and theoretical supports«, um noch einmal Erin Haneys Charakterisierung aufzunehmen. Die sozialen Handlungen, die evozierten Erinnerungen und die erzählten Geschichten sowie die gesellschaftlichen Erwartungen an die Fotografie sind hier thematisiert worden, auch die Fotografien als Objekte und Bilder, die in dieses sich ständig verändernde Netz verstrickt sind. Bleibt einzig der Blick auf die »physical sourroundings«, die ebenfalls an der Bedeutung einer Fotografie mitwirken. Zur materiellen Umgebung gehören der Ort und die Art, wie und wo Fotografien präsentiert und aufbewahrt werden, sei dies ein Archiv, ein Album, eine Ahnengalerie oder, wie in Amini Kiwangas Fall, ein Umschlag.

Aufbewahren und Ausstellen privater Fotografien

Nicht alle Tansanierinnen und Tansanier heben Fotografien auf, und nicht alle Fotografien werden als wertvoll betrachtet. Sie werden aus ganz unterschiedlichen Gründen weggeworfen, vom Handy gelöscht und zerstört,[85] oder sie werden liegen gelassen, geraten in Vergessenheit und zerfallen in den Schachteln oder Plastiksäcken, in denen sie verstaut sind.[86] Dass eine Fotografie aufgehoben oder ausgestellt wird, bedeutet umgekehrt, dass ihr ein gewisser, meist persönlicher Wert beigemessen wird. Wie bereits erwähnt, werden Bilder auch in ländlichen Regionen Tansanias häufig auf dem Display von Mobiltelefonen angeschaut, gezeigt und geteilt. In analoger Form werden Fotografien zudem auch in Wohnhäusern an der Wand aufgehängt, häufig weit über der Augenhöhe,[87] oder auf Abstellflächen aufgestellt; die meisten sind gerahmt, einige werden lose präsentiert. Hier dienen sie der

85 Erin Haney verweist darauf, dass allzu häufig das »tropische Klima« als Ursache für den Mangel an frühen Fotografien ausgemacht wird. Sie nennt vielfältige Gründe, weshalb Fotografien in privaten Haushalten wie auch in Institutionen weggeworfen oder zerstört werden. Vgl. Haney: If these Walls Could Talk. Exploring the Dynamic Archive through Ghanaian Portraiture, S. 176–177.

86 Vgl. Mofokeng: The Black Photo Album / Look at Me.

87 In tansanischen Häusern werden Fotografien oft weit oben an den Wänden aufgehängt. Corinne Kratz beobachtete Ähnliches in Kenia und erläutert dazu, dass diese Praxis –

Repräsentation sozialer Beziehungen und gesellschaftlicher Rollen oder auch der Erinnerung an Verstorbene. Neben Familien- und anderen Erinnerungsfotografien, die in Studios oder anlässlich denkwürdiger Momente entstanden, finden sich darunter häufig auch Porträts von bekannten Persönlichkeiten wie Musikstars und Sportidolen, religiösen und politischen Führern, allen voran die ikonischen Porträts von Julius Nyerere, auch wenn sie in privaten Häusern weniger häufig anzutreffen sind als in öffentlichen Gebäuden. In manche Bilderrahmen sind mehrere Fotografien collage-ähnlich eingefügt, wobei die Kombination der Bilder sehr vielfältig ist. Cleophas Mapunda beispielsweise hat die Porträts seiner Kinder und eine Aufnahme von sich und seiner Frau gemeinsam gerahmt (vgl. Abb. 37). In einem anderen Rahmen platziert er seine Hochzeitsfotografie neben einer Aufnahme, die ihn als Soldat während des Uganda-Tansania-Kriegs Ende der 1970er Jahre zeigt. Iluminata Maganga, deren persönliche Erinnerungsfotografie weiter unten diskutiert wird, kombiniert die beiden Tauffotografien ihrer Zwillingstöchter jeweils mit einem Porträt von Papst Johannes Paul II., da dieser im selben Jahr nach Tansania reiste, wie die beiden Mädchen getauft wurden.[88] Der Fotograf Raymund Gowa wiederum hat seine eigene Porträtaufnahme zwischen zwei Bilder von bekannten tansanischen Bongo-Flava-Musikern eingefügt.

Diese vielfältigen Kombinationen lassen je eigene Interpretationen zu. Der Kunst- und Fotohistoriker Geoffrey Batchen etwa beschreibt die fotografische Praxis, Porträts mehrerer, in Beziehung zueinander stehender Personen in einem Rahmen zu gruppieren und zu einem kohärenten Objekt zusammenzufügen, als eine von verschiedenen Bemühungen zur Steigerung der »capacity of photography to conjure personal memory«.[89] Fotomontagen und Collagen mit Prominenten wiederum sind mehrfach als Ausdruck von Träumen und Visionen interpretiert worden, als »space of wish-fulfillment and imagination that allows their customers to participate in a world from which they are actually excluded«.[90]

wenn auch unklar ist, wie sie sich entwickelte – in vielen afrikanischen Ländern verbreitet ist. Vgl. Kratz: Ceremonies, Sitting Rooms & Albums, S. 255–256.

88 Gespräch mit Iluminata Maganga, Kisawasawa, 3.6.2015.

89 Batchen: Forget Me Not, S. 94 und auch 25–31. Batchen beobachtet diese Praxis für das 19. und frühe 20. Jahrhundert.

90 Behrend: Fragmented Visions, S. 301. Für einen Überblick über Arbeiten, die Techniken wie die Fotomontagen und Collagen als Schauplatz der Schaffung und Erfüllung von Wünschen, Träumen und Imaginationen verstehen, vgl. Pedri-Spade: »But They Were Never Only the Master's Tools«, S. 5; Haney: Exposures, S. 82–89.



Abb. 40: Die Kombination mehrerer Fotografien innerhalb eines Rahmens ist eine beliebte Präsentationspraktik. Hier sind die Tauffotografien von Zwillingsmädchen zu sehen, die ihre Mutter jeweils mit derselben Porträtaufnahme von Papst Johannes Paul II. gerahmt hat.

In ländlichen Gegenden Tansanias verfügen nicht alle Häuser über Salons, in denen Fotografien häufig präsentiert werden.[91] Das soziale Leben spielt sich vielfach im Freien ab, im Innenhof, auf dem Vorplatz oder der Veranda eines Hauses. Dies wird mit ein Grund sein, weshalb viele Fotografien transportabel aufbewahrt werden, in Umschlägen etwa, in Kisten oder Schachteln. Klassische Fotoalben sind hier weniger verbreitet als andernorts in Afrika seit den 1990er Jahren.[92] Beliebt sind hingegen leporelloähnliche Einsteckalben mit neben- oder übereinanderliegenden Kunststofftaschen, in denen Fotografien ohne Leim und Klebeband eingefügt und jederzeit neu angeordnet werden können. Auch in solchen Alben sind Fotografien in subjektive Er-

91 Für einen Überblick über Studien zum häuslichen Ausstellen von Fotografien in *sitting rooms, parlours* oder *living rooms* in verschiedenen Regionen Afrikas vgl. Kratz: Ceremonies, Sitting Rooms & Albums, S. 254–259; Feyder: Lounge Photography and the Politics of Township Interiors.

92 Vgl. Kratz: Ceremonies, Sitting Rooms & Albums, S. 59. Kratz stellt ebenfalls fest, dass das Fotoalbum unter den Okiek in Kenia in den 1990er Jahren vor allem bei jungen Leuten beliebt, insgesamt aber wenig verbreitet war.

zählstrukturen eingebunden, sie stehen in Interaktion mit den weiteren Fotografien, die sie umgeben.[93]

Wie auch immer Fotografien aufbewahrt und präsentiert werden, sie gehen eine Verbindung mit der materiellen Umgebung ein. Ihr unmittelbares Umfeld kann als Teil ihrer Materialität verstanden werden.[94] Wie die Präsentationsweise bzw. der Aufbewahrungsort und die Bedeutung einer Fotografie aufeinander einwirken, lässt sich an einer Fotografie, die von Anfang an in verschiedene materielle Umgebungen eingebunden war, besonders gut zeigen: eine Porträtaufnahme, die einmal als Passbild in ein Ausweisdokument eingefügt ist und ein anderes Mal als persönliches Erinnerungsbild in einer Schachtel aufbewahrt wird.

Iluminata Maganga, eine ehemalige Lehrerin aus Kisawasawa, ist seit Jahren eine Bekannte, ihre alten Aufnahmen aus den 1970er und 1980er Jahren zeigte sie mir jedoch erstmals, als ich im Juni 2015 nach solchen fragte. In ihrem Haus sind zwar mehrere gerahmte Fotografien ihrer Familie aufgehängt oder in Fotoalben eingesteckt, die Schwarz-Weiß-Aufnahmen bewahrt sie jedoch zusammen mit anderen Erinnerungsstücken in einer Kartonschachtel auf. Unter den 15 Abzügen, viele davon zeigen ihren Mann während der Studienzeit und einige wenige andere Familienmitglieder, befindet sich ihre eigene Porträtaufnahme. In einem Gespräch, das auf der Veranda vor ihrem Haus stattfand und bei dem auch zwei ihrer erwachsenen Töchter anwesend waren, berichtete Maganga in vielen Details vom Tag der Aufnahme.[95] Sie hatte die Porträtfotografie im März 1980 in Arusha machen lassen. Der Besuch im Fotostudio sei sehr aufregend gewesen, denn sie habe sich noch nie zuvor ablichten lassen.[96] Maganga war damals 17 Jahre alt und brauchte die Aufnahme, um einen Pass machen zu lassen. Sie ließ zwei Abzüge herstellen: einen für ebendiesen Pass, den anderen für ihren eigenen, privaten Gebrauch.

Im Pass, ein staatlich beglaubigtes Dokument mit Angaben zur Herkunft und Identität einer Person, dient die Fotografie der Identifizierung der Pas-

93 Vgl. Frizot: Riten und Bräuche, S. 749–750. Zur Analyse von Fotoalben vgl. u. a. Mathys: Fotofreundschaften.

94 Edwards/Hart: Introduction: Photographs as Objects, S. 3.

95 Gespräch mit Iluminata Maganga, Kisawasawa, 3.6.2015.

96 Jean-François Werner beschreibt, dass für viele Afrikanerinnen und Afrikaner das ID-Bild die erste fotografische Aufnahme war, die von ihnen gemacht wurde. Unter anderem deswegen komme der Passfotografie eine bedeutende Rolle bei der Ausbreitung der Fotografie in Afrika zu; Werner: Photography and Individualization in Contemporary Africa, S. 258.

sinhaberin. Es wird von einer Repräsentationsleistung der Fotografie ausgegangen, aufgrund deren man eine Person wiedererkennt. So wird mit dem Passfoto die Identität an ein visuelles Bild geknüpft.[97] Maganga besitzt diesen Pass inzwischen zwar nicht mehr, es ist aber davon auszugehen, dass die Fotografie im üblichen Format 3,5 × 4,5 cm vorlag. Die Größe ist hier wiederum ein Produkt des Verwendungszwecks, und zugleich macht dieses Standardformat die Aufnahme als Passfoto erkennbar. Umgeben sind die Passbilder von persönlichen Daten zur Identität und Herkunft der Passinhaberinnen und -inhaber, ihrer Unterschrift und amtlichen Ausführungen, eingefasst in einen Umschlag, dem Informationen zum ausstellenden Staat und der Art des Passes zu entnehmen sind. Es sind die standardisierte Größe und die Einbindung in das amtliche Dokument, die dieses Porträt in den Rahmen der staatlichen Verwaltung überführen.



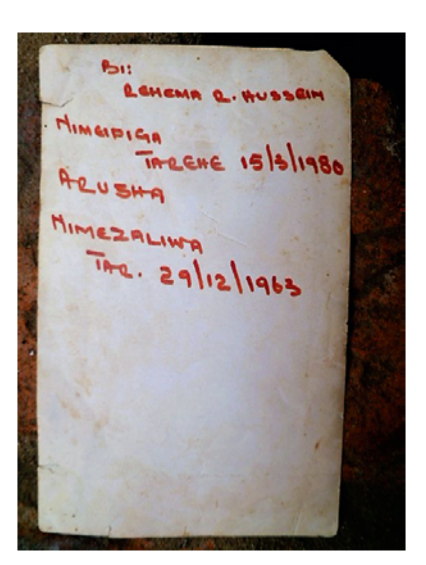


Abb. 41: Sämtliche der lose aufbewahrten Schwarz-Weiß-Abzüge aus Iluminata Magangas Sammlung sind auf der Rückseite mit Angaben zu den Abgebildeten, dem Ort und dem Jahr der Aufnahme beschriftet, so auch der Abzug, den sie 1980 für ihren persönlichen Gebrauch machen ließ.

Der andere Abzug, jener, den Iluminata Maganga bis heute aufbewahrt, war von Anfang an für die eigene, ganz persönliche Verwendung vorgesehen. Das sagte Maganga im Gespräch, darauf verweist aber auch die Aufschrift

97 Vgl. Regener: Blickmaschine Fotoautomat, S. 202.

auf der Rückseite des festen Fotopapiers im Postkartenformat. Zwischen dem Fotografen und dem Aufnahmeort hat sie die Worte »Nimeipiga Tarehe 15/3/1980« notiert: ›Ich wurde fotografiert am 15.3.1980‹. Auch den Vermerk ›Ich wurde am 29. Dezember 1963 geboren‹ hat sie in Kiswahili hinzugefügt. Maganga hat ihre Aufnahme demnach selbst beschriftet, für den Eigengebrauch. Sie bedeute ihr sehr viel, erklärte sie, weil es ihre erste Fotografie sei und weil sie sie an ihre Jugendzeit erinnere. Wenn sie das Bild betrachte, denke sie an die Zeit, in der sie entstanden ist, und vergleiche sie mit ihrer heutigen Lebenssituation. Vom Gebrauch der Fotografie zeugen des Weiteren auch die Verwendungsspuren, dass der Abzug zerknittert ist, Flecken und kleine Risse aufweist.

Die Präsentationsrahmen bzw. Aufbewahrungsorte der beiden Abzüge zeigen die zweifache Bedeutung, die diese Porträtaufnahme von Anfang an hatte. Sie war immer schon Teil eines administrativen Aktes und Dokuments, des Passes, und zugleich Erinnerungsbild. In diesen beiden Verwendungen zeigt sich die von Allan Sekula beschriebene doppelte Funktion der Fotografie – und im Besonderen des fotografischen Porträts – als ein Repräsentationssystem, das sowohl nobilitierend wie auch repressiv wirken kann, in einem einzigen fotografischen Bild.[98] Die beiden Bedeutungen des Porträts Iluminata Magangas ergeben sich nicht durch die Zirkulation durch Zeit und Raum, wie dies bei anderen Beispielen in diesem Buch der Fall ist, vielmehr bestehen sie zeitgleich und sind durch unterschiedliche mediale Konstellationen erzeugt. Es sind die verschiedenen, jedoch gleichzeitig nebeneinander bestehenden gesellschaftlichen Vorstellungen von der Fotografie und die Veränderbarkeit der Materialität von Fotografien, dank denen sie sich in unterschiedliche Präsentationsformen einfügen lassen und es so Maganga ermöglichen, ihr Porträt im selben Moment zu unterschiedlichen Zwecken zu verwenden.

Wenn die Präsentationsweise und der Aufbewahrungsort an der Fotografie mitwirken, was lässt sich dann aus dem braunen, auf der Vorderseite mit Blumen und Ornamenten verzierten Umschlag folgern, in dem Amini Kiwanga den Schwarz-Weiß-Abzug seines Vaters aufbewahrt? Kiwanga präsentiert und bewahrt seine Fotografien auf unterschiedliche Arten: Manche hängen in der Porträtgalerie seines Salons oder an den Wänden seines Fotostudios, andere sind in Alben eingesteckt oder lose auf seinem Schreibtisch gestapelt. Aus welchem Grund, so fragte ich mich erst nach unseren

98 Sekula: The Body and the Archive, S. 6–7.

Gesprächen, hängt die Aufnahme nicht gerahmt in seinem Haus neben den Porträts seiner Vorfahren? Und weshalb hat Kiwanga sie nicht in eines der Fotoalben eingeklebt? Vielleicht ist die Aufnahme von so großem persönlichen Wert, dass sie nicht in einem Album zwischen Fotografien von bereisten Städten, Landschaften, Festen und anderen wichtigen Ereignissen untergehen soll. Sie ist nicht Teil einer mit dem Album erzählten Geschichte. Zugleich ist sie aber nicht repräsentativ genug, um neben die Einzelporträts der Galerie eingereiht zu werden. Es scheint, als sei die Fotografie für eine ganz eigene Verwendung vorgesehen. Der Abzug bleibt transportabel, so ist zu vermuten, damit Kiwanga ihn einfach in seinem Gepäck mitführen, ihn zur Hand nehmen und unter Verwandten und anderen Interessierten herumreichen kann. Der verzierte Umschlag bietet dabei nicht nur Schutz, sondern unterstreicht den persönlichen Wert, den die Fotografie für die Familie hat. Im Gegensatz zum sperrigeren Album und erst recht zur unbeweglichen Ahnengalerie ist der Umschlag eine – in Aleida Assmanns Worten – »mobile Gedächtniskiste«,[99] ein transportabler Behälter, in dem kostbare Dinge aufbewahrt werden, mit denen Erinnerungen verbunden sind. Wenn Kiwanga den Abzug aus dem Umschlag nimmt, auf seinen Vater zeigt und von dessen Leben und der Geschichte seiner Vorfahren erzählt, ist nichts von dem kolonialen Kontext erkennbar, dem er das fotografische Bild entnommen hat.

3.2 Illustration der *Bena of the Rivers*

Der zweite Teil dieser Fotogeschichte behandelt den kolonialen Verwendungszusammenhang, aus der Amini Kiwanga die Fotografie seines Vaters herausgelöst hat. Ihre spezifische historische Bedeutung innerhalb der ethnografischen Studie *Ubena of the Rivers* ergibt sich durch die schriftlichen Erläuterungen und die Bildlegende, die dem Bildmaterial zugewiesenen Aufgaben und schließlich auch durch die Funktion, die dem Buch in seinem Entstehungskontext zukam. Die politischen und gesellschaftlichen Dimensionen dieses Buchs lassen sich nur mit erweitertem Blick auf Arthur Culwicks Auftrag als Distriktverwalter und die Rolle der administrativen Ethnografie bei der Etablierung der *indirect rule* in Tanganyika nachvollziehen. Wenn diese Aufnahme in ihrem Gebrauch in den 1930er Jahren betrachtet

99 Vgl. Assmann: Erinnerungsräume, S. 114–129.

wird, werden die vielschichtigen Verschiebungen und Verwandlungen sichtbar, die sie seither erfahren hat, sodass sie als Erinnerungsstück im privaten Rahmen genutzt werden kann.

Ubena of the Rivers: Verwaltung und Ethnografie

Als der britische Kolonialbeamte Arthur Theodore Culwick und seine Ehefrau Geraldine Mary Culwick 1935 das Buch *Ubena of the Rivers* publizierten, fanden sie in der akademischen Welt damit ein beachtliches Echo. Das Buch richtete sich zwar ausdrücklich an ein Laienpublikum,[100] stieß aber auch bei britischen Wissenschaftlern verschiedener Fächer auf reges Interesse. Die zahlreichen Besprechungen in Fachzeitschriften fielen weitgehend positiv aus.[101] Sie rühmten die Studie etwa als glaubwürdige und ausgezeichnete Beschreibung der »day-to-day existence of a typical Bantu tribe«[102] oder als »a most readable record from some years of obviously friendly and genuinely intimate contact with the Bena people«.[103] Das Buch wurde als beispielhaft gelobt, es sei »the outcome of long and intimate acquaintance with Bena customs and language«,[104] und die Culwicks hätten die Manga-Bena »not as laboratory specimens but as living people with human emotions and desires, hopes and fears« dargestellt.[105] Neben der Nähe und Vertrautheit der Culwicks mit den Manga-Bena ist es insbesondere die enge Kooperation mit der royalen Familie, die in sämtlichen Rezensionen hervorgehoben wird. Im Vorwort versichern die Culwicks denn auch, das Buch gehe auf die Initiative der Bena-Ältesten zurück, die seit vielen Jahren schon den großen Wunsch gehabt hätten »for a permanent record of their tribal history and customs, to preserve the memory of what must soon be forgotten if not committed to writing«.[106] So fand das Ehepaar in den hochrangigen und royalen Manga-Bena nicht nur interessierte Informantinnen und Informanten, sondern im damaligen *mtema*, dem Machthaber der Manga-Bena-Gesellschaft, einen Co-Autor. Nach einem einleitenden Kapitel, in dem die Culwicks die

100 Vgl. Dudley Buxton: Introduction. Ubena of the Rivers, S. 9.
101 Vgl. u. a. folgende Rezensionen des Buchs: Young: Review; Wyndham: Review; Hutt: Review; L.D.S.: Review; E.D.: Review; E.B.H.: Review.
102 Hutt: Review.
103 Young: Review.
104 Wyndham: Review.
105 Hutt: Review.
106 Culwick/Culwick: Ubena of the Rivers, S. 5.

lokale Topografie und die Geschichte der Bena ab dem 19. Jahrhundert beschreiben, folgt eine historische Darstellung von Towegale Kiwanga – Amini Kiwangas Großvater, um diese Verbindung präsent zu halten. Dieses zweite Kapitel trägt den Titel »The Kingdom of the Wakinimanga«[107] und erstreckt sich über 26 Seiten, auf denen Towegale ausführlich die Chronologie der *watema* der Manga-Bena darlegt, jene der drei Bena-Gruppen, die im ausgehenden 19. Jahrhundert aus dem südöstlichen Iringa-Hochplateau ins Kilombero Valley migrierte und, in Abgrenzung zu den Hochland-Bena, als *Bena of the Rivers* bekannt wurde. Towegales Darstellung der royalen Geschichte, die rund um die Thronfolge erzählt wird, ist geprägt von Kriegen, Nachfolgestreitigkeiten und der Migration der Manga-Bena vom Hochland ins Tal.

Towegale habe diese Geschichte bereits früher in Kiswahili aufgeschrieben, führen die Culwicks in den ersten Zeilen des Buchs aus. Diese Aufzeichnungen seien aber 1930 zusammen mit all seinem Hab und Gut verloren gegangen, als ein Nilpferd sein Kanu auf dem Kilombero River angriff.[108] Trotz der großen Enttäuschung habe er sich nicht entmutigen lassen und die Arbeit erneut in Angriff genommen. Im August 1931, als die Culwicks Towegale zum ersten Mal trafen, habe dieser die Hälfte dessen, was nun das zweite Buchkapitel darstellt, bereits neu geschrieben gehabt. Culwicks Interesse mag Towegale und der Manga-Bena-Elite mit ihrem Überlieferungswunsch gelegen gekommen sein, bot sich doch so die Möglichkeit, die orale Tradition nicht nur schriftlich festzuhalten, sondern in einer englischen Übersetzung zu veröffentlichen.

Das gegenseitige Interesse der royalen Manga-Bena und der Culwicks ist im historischen Kontext der späten 1920er und der 1930er Jahre zu verorten. Um die Entstehung des Buchs und die Kooperation zu verstehen, ist es notwendig, die Rolle von Kolonialbeamten und afrikanischen *chiefs* bei der Etablierung der *indirect rule* in Tanganyika[109] genauer zu betrachten: Geraldine und Arthur Culwick kamen 1929 nach Tanganyika und wurden 1931 im Kilombero Valley, genauer in Kiberege, stationiert, in einer Zeit also, die poli-

107 Dieser Text wurde später unter dem Titel *Habari za Wabena Wakinimanga* auch in Kiswahili herausgegeben. Vgl. hierzu Fußnote 148 dieser 3. Fotogeschichte.

108 Vgl. Culwick/Culwick: Ubena of the Rivers, S. 5.

109 Zur Etablierung der *indirect rule* in Tanganyika und der damit verbundenen Konstruktion von *tribes* und ihren ›Traditionen‹ vgl. u. a. Iliffe: A Modern History of Tanganyika, S. 318–341; Graham: Indirect Rule; Eckert: Herrschen und Verwalten, S. 31–95; Pels: The Construction of Ethnographic Occasions in Late Colonial Uluguru.

tisch stark durch die Implementierung der *indirect rule* bestimmt war. Geprägt wurde dieses System der intermediären Herrschaft insbesondere durch Donald Cameron, dem seit 1925 amtierenden Gouverneur des Tanganyika Territory, das nach dem Ersten Weltkrieg als Mandatsgebiet vom Völkerbund an Großbritannien übertragen worden war. Das Ziel der *indirect rule* war es – vereinfacht gesagt –, bei der Verwaltung die als traditionell verstandenen und so bezeichneten Herrschaftsstrukturen zu nutzen und Regierungsbefugnisse an loyale lokale Herrscher zu übertragen bzw. diese im Sinne der oftmals *invented tradition* einzusetzen. Die Verwaltungseinheiten wurden dabei territorial und tribal gedacht, aufbauend auf der Annahme, alle Afrikanerinnen und Afrikaner würden einem *tribe* – im Deutschen meist mit ›Stamm‹ übersetzt – angehören, durch den sie sich regieren ließen. John Iliffe bemerkte schon 1979 in seiner *Modern History of Tanganyika*, dass die britischen Vorstellungen weder der kaleidoskopischen Geschichte noch der politischen und sozio-kulturellen Realität im damaligen Tanganyika entsprachen.[110] Die sozialen Organisationsformen der Menschen im vorkolonialen und kolonialen Tansania waren sehr vielfältig[111] und die von den Europäern ins Zentrum gestellte ›ethnische‹ Zugehörigkeit nicht die einzige oder entscheidende soziale Kategorie, der sich die Menschen zugehörig fühlten.[112] Dennoch war der Begriff des *tribe* das Kernstück der *indirect rule*, und die Ethnografie wurde zum wichtigsten Mittel, um *tribes* zu definieren[113] und zentrale Institutionen und *chiefs* zu identifizieren, um sie in die koloniale Verwaltung einbinden zu können.

Es gehörte also zur Aufgabe der vor Ort stationierten Kolonialbeamten, der »men on the spot«,[114] in engem, fortdauerndem Kontakt mit der lokalen Bevölkerung zu stehen und ethnografisches Wissen zusammenzutragen und

110 Vgl. Iliffe: A Modern History of Tanganyika, S. 318–341, bes. S. 324.

111 Einen Überblick über das vorkoloniale Tansania bieten Roberts (Hg.): Tanzania before 1900; Kimambo/Maddox/Nyanto: A New History of Tanzania.

112 Vgl. Schubert: Das Erbe des Kolonialismus – oder: warum es in Afrika keine Nationen gibt.

113 Zum komplexen Problem der Ethnizität vgl. Lentz: »Tribalismus« und Ethnizität in Afrika – ein Forschungsüberblick.

114 Mit »men on the spot« bezeichnet Ake Holmberg »mostly British missionaries, explorers, traders, consuls or other political agents«, die sich im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts in Afrika aufhielten. Die Bezeichnung passt jedoch auch zu den in Tanganyika stationierten britischen Kolonialbeamten der 1920er und 1930er Jahre, weil sie Personen zusammenfasst, die »for various reasons and for very different ends were connected with, and had acquired a first hand knowledge of […] Africa«. Holmberg: African Tribes and European Agencies, S. 2, 5.

zu strukturieren. Diese *administrative ethnography* versteht der niederländische Anthropologe Peter Pels als ein »›pidgin‹ constructed in the interaction between substrate and superstrate political languages«.[115] Pels beschäftigt sich eingehend mit den Praktiken von Kolonialbeamten und afrikanischen *chiefs* in der gemeinsamen Produktion ethnografischen Wissens in Tanganyika, insbesondere in den Uluguru Mountains, die unweit des Kilombero Valley liegen. Die *safari method* sei in ganz Tanganyika eine gängige Praktik gewesen: Kolonialbeamte bereisten ihren Distrikt und beriefen Ratsversammlungen mit *chiefs* und Dorfvorstehern, sogenannte *barazas*, ein. Im Vergleich zu den üblichen Versammlungen, bei denen das Wort und die Befehlsmacht vor allem bei den Distriktbeamten lagen, erforderte die Sammlung ethnografischer Informationen eine Umkehr: Nun waren es die Beamten, die Fragen stellten und nickten, wenn die Antworten dem entsprachen, was sie hören wollten.[116]

Dass die in der Anfangszeit der *indirect rule* neu entstandene politische Geografie nicht allein von den Europäern geformt wurde, sondern Afrikaner genauso daran mitwirkten, betont auch John Iliffe. Afrikanische *chiefs* hätten unterschiedliche Motive gehabt, neue *tribes* zu bilden, die sie führen konnten. Mit dem Amt des *chief* waren Einfluss, Macht und ein Einkommen verbunden, manche erhofften sich aber auch Vorteile in bestehenden politischen Konflikten, den Ausbau der Infrastruktur in ihrer Region oder eine gewisse Anerkennung ihrer Sprache und Kultur.[117] Das Verwaltungssystem der *indirect rule*, so fasst Iliffe es treffend zusammen, habe auf einem ›historischen Missverständnis‹ beruht: »The British wrongly believed that Tanganyikans belonged to tribes; Tanganyikans created tribes to function within the colonial framework.«[118]

In *Ubena of the Rivers* überlagern sich ethnografisches Wissen aus dem akademischen und solches aus dem administrativen Bereich.[119] Die Kooperation der royalen Manga-Bena-Familie und der Culwicks ging mit Sicher-

115 Pels: The Pidginization of Luguru Politics, S. 740.

116 Vgl. Pels: The Construction of Ethnographic Occasions in Late Colonial Uluguru, bes. S. 332.

117 Vgl. Iliffe: A Modern History of Tanganyika, S. 324–341; Schubert: Das Erbe des Kolonialismus – oder: warum es in Afrika keine Nationen gibt.

118 Iliffe: A Modern History of Tanganyika, S. 318.

119 Lange wurde von einem fundamentalen Gegensatz zwischen den akademischen Anthropologen und den Kolonialbeamten ausgegangen. Zu den Auseinandersetzungen, aber auch den engen Verflechtungen sowie der Annäherung seit den 1930er Jahren vgl. Pels/Salemink: Introduction: Five Theses on Ethnography as Colonial Practice; Pels: Global ›Experts‹ and ›African‹ Minds, S. 788–810.

heit weit über gelegentliche *barazas* hinaus, davon zeugt das von Towegale verfasste Kapitel ebenso wie der den Culwicks zugestandene »entry granted to the tribe's holy of holies«, der sich aus dem vertraulichen Kontakt ergeben habe.[120] Laut Veronica Berry, die 1994 mehrere der von Arthur und Geraldine Culwick verfassten ethnografischen Aufsätze in einem Band neu herausgab, bereiste das Ehepaar regelmäßig alle Teile des Distrikts: »Once a month therefore, a camp would be set up in some remote village and after the business of the day was done, Culwick would settle down to talk with the Chief and elders of the village in their own language, while his wife, Geraldine, did the same among the women.«[121] Durch diese Reisen, so Berry weiter, habe sich eine freundschaftliche Beziehung zu den Manga-Bena etabliert, und die Culwicks hätten ihre Sprache lernen und sich mit ihrer Geschichte und ihrem Alltag auseinandersetzen können.[122] Auch entsprach das Buch wissenschaftlichen Standards offenbar besser als manch andere ethnografische Arbeit von Kolonialbeamten, was vermutlich darauf zurückzuführen ist, dass Geraldine Culwick studierte Anthropologin war.[123] Zudem setzte in den 1930er Jahren eine Professionalisierung der administrativen Ethnografie ein.[124] Arthur Culwick wird als einer jener Kolonialbeamten genannt, die die ethnografische Arbeitsweise in Tanganyika ab Mitte der 1930er Jahre veränderten und professionalisierten.[125] Ihre ethnografischen Erfahrungen aus dem Kilombero Valley galten schließlich als so ausgewiesen, dass Geraldine und Arthur Culwick zusammen mit dem Anthropologen Hans Cory 1938 von der Kolonialregierung mit einer Untersuchung über die Haya-Bevölkerung im Nordwesten Tanganyikas beauftragt wurden.[126]

Ubena of the Rivers weist aber auch Elemente auf, die charakteristisch für die administrative Ethnografie sind: Neben sozialen und kulturellen Themen finden sich darin ausführliche Kapitel zu Landrechten, Besitzverhältnissen

---

120 Young: Review.

121 Berry: The Culwick Papers, S. 23.

122 Vgl. ebd., S. 15.

123 Berry zufolge unterbrach Geraldine Culwick ihren Aufenthalt in Tanganyika 1930, um in Oxford einen »Diploma Course in Anthropology« zu besuchen, kehrte jedoch ohne Abschlussprüfung 1931 nach Tanganyika zurück. Vgl. ebd., S. 15.

124 Die Professionalisierung begann 1930 mit einer Debatte zwischen dem Anthropologen Bronislaw Malinowski und Philip Mitchell, dem *Secretary of Native Affairs of Tanganyika Territory*, über die Rolle von praktischem und Expertenwissen und fand ihren Höhepunkt in der Einsetzung des *Government Sociology Department* nach 1945. Vgl. Pels: Global ›Experts‹ and ›African‹ Minds.

125 Vgl. ebd., S. 796.

126 Vgl. Doyle: Social Disease and Social Science, S. 132.

und juristischen Fragen – Bereiche, die für die koloniale Verwaltung zentral waren und auch in anderen ethnografischen Studien von Kolonialbeamten Schwerpunkte bilden.[127] Arthur Culwicks Doppelrolle als Kolonialbeamter und Ethnograf spiegelt sich zudem in dem Umstand wider, dass das Buch zu einem großen Teil von der royalen Familie handelt, jenen Menschen also, zu denen der Kontakt aufgrund ihrer politisch-administrativen Rolle in der Kolonialverwaltung bereits aufgebaut war. Auch zur Exemplifizierung ihrer allgemeinen ethnografischen Beobachtungen ziehen die Culwicks vor allem Personen aus dem Umfeld des *mtema* heran, sodass das Buch auch als Porträt der royalen Familie gelesen werden kann. Hervorzuheben ist des Weiteren die *tribal history*, die in der ethnografischen Studie einen übergeordneten Platz einnimmt. Diese »genealogies of chiefly descent« sind Pels zufolge wichtigster Bestandteil jeder administrativen Ethnografie.[128] In *Ubena of the Rivers* sind gleich drei Kapitel ausschließlich der Geschichte der herrschenden Manga-Bena-Familie und der Regelung der Thronfolge gewidmet: Neben der bereits erwähnten Darstellung des amtierenden *mtema* handelt auch ein von den Culwicks verfasstes Doppelkapitel vom *Royal House of Manga*.[129] Eine weit verzweigte Ahnentafel – Pels nennt solche genealogischen Tafeln die »most characteristic expression« der administrativen Ethnografie[130] – illustriert die komplexen Familien- und Machtverhältnisse schließlich visuell.

Die Rolle dieser *tribal histories* bei der Etablierung der *indirect rule* in Tanganyika lohnt eine vertiefte Betrachtung, zum einen, weil sich so die gesamte politische Tragweite von *Ubena of the Rivers* erfassen lässt, zum anderen, weil sich das vorliegende Buch mit unterschiedlichen Geschichtsbildern in Tansania beschäftigt. In seinen Ausführungen spricht John Iliffe immer wieder die Rolle historischer Narrative an: Weil die Einsetzung der afrikanischen *chiefs* nicht primär politisch, sondern historisch begründet wurde, hing sie stark von den vorherrschenden Geschichtsvorstellungen der Kolonialbeamten ab. Diese identifizierten und legitimierten *chiefs*, indem sie deren – teilweise erfundenen – Genealogien, die *tribal histories*, aufzeichneten.[131] Gregory Maddox spricht hierbei von einem »historical research

127 Pels: The Construction of Ethnographic Occasions in Late Colonial Uluguru, S. 332.
128 Vgl. Pels: Global ›Experts‹ and ›African‹ Minds, S. 792.
129 Vgl. Culwick/Culwick: Ubena of the Rivers, Kapitel III (»The Royal House of Manga. (1) Nguruchawangi to 1890«) und Kapitel IV (»The Royal House of Manga – continued. (2) 1890–1933«), S. 57–97.
130 Pels: The Construction of Ethnographic Occasions in Late Colonial Uluguru, S. 343.
131 Vgl. Iliffe: A Modern History of Tanganyika, S. 323.

program that is perhaps unmatched in the historiography of Africa«.[132] Kolonialbeamte hätten sehr viel Zeit aufgewendet, um *native law and customs* und *native history* zusammenzutragen. Der Philologe Thomas Geider weist darauf hin, dass auch Tansanier zu jener Zeit historisches und ethnografisches Wissen verschriftlichten: Diese in Kiswahili verfassten *habari*-Texte wurden mehrheitlich in der monatlich erscheinenden Zeitschrift *Mambo Leo* publiziert und boten zwar eine Binnenperspektive auf die Themen, folgten aber den kolonialen Paradigmen.[133] Traditionen und Erbrecht waren die wichtigsten Entscheidungsgrundlagen bei der Ernennung von *chiefs*, wobei manch ein Kolonialbeamter sich bewusst war, dass es in Tanganyika Gesellschaften gab, die bislang ohne *chief* und zentralisierte Herrschaft waren.[134] Waren die *chiefs* erst einmal eingesetzt, folgte die Festlegung der Grenzen ihrer Hoheitsgebiete, die wiederum auf den erinnerten bzw. inzwischen aufgezeichneten historischen Narrativen beruhte. Iliffe schreibt hier von einer »mythical history«, die der neu geschaffenen politischen Ordnung zugrunde lag, von einer »invented history«[135] – noch bevor sich im Gefolge des berühmten Buchs von Eric Hobsbawm und Terence Ranger das Konzept der »invention of tradition«[136] etablierte.

Vor diesem Hintergrund lässt sich nachvollziehen, dass die *tribal history* in der Manga-Bena-Ethnografie eine zentrale Position erhielt. In der Verschriftlichung und Publikation der Geschichte der Manga-Bena liegt denn auch die eigentliche Bedeutung des Buchs, die weit über den wissenschaftlichen Rahmen hinausreichte. Die amerikanische Historikerin Jamie Monson hat in einem im Jahr 2000 publizierten Aufsatz überzeugend dargelegt, wie *Ubena of the Rivers* der Geschichte der Manga-Bena offiziellen Status verlieh und sie so anderen Narrativen gegenüber priorisierte.[137] Monson untersucht, wie das kollektive Gedächtnis hinsichtlich bedeutender Momente der Bena-Geschichte im

132 Maddox/Kongola: Practicing History in Central Tanzania, S. 120.

133 Vgl. Geider: The Paper Memory of East Africa, S. 266–267.

134 Zur Einsetzung von *chiefs* in Tanganyika vgl. auch Pels: The Pidginization of Luguru Politics, S. 741–743.

135 Iliffe: A Modern History of Tanganyika, S. 323–324. Diese *tribal histories* wurden nicht allein während der *indirect rule* ›erfunden‹, wie etwa Jamie Monson am Beispiel der Manga-Bena-Geschichte zeigt, deren mündliche und schriftliche Versionen bis in die vorkoloniale Zeit zurückreichen und stets interagierten. Vgl. Monson: Memory, Migration and the Authority of History in Southern Tanzania.

136 Hobsbawm/Ranger (Hg.): The Invention of Tradition.

137 Monson: Memory, Migration and the Authority of History in Southern Tanzania.

Laufe der Zeit immer wieder neu rekonstruiert wurde.[138] Dieser Rekonstruktionsprozess, in dem mündliche und schriftliche Überlieferungen miteinander interagierten,[139] reiche bis in die späte vorkoloniale Phase zurück und wurzele in der Interaktion der Bena-Elite mit ihren deutschen Alliierten. Im Zuge der kolonialen Unterwerfung und geleitet von der Absicht, den Widerstand afrikanischer Gesellschaften zu delegitimieren und eigene Allianzen – wie jene mit den Bena – zu rechtfertigen, hielten deutsche Militärs in den 1880er und 1890er Jahren mündliche Überlieferungen rivalisierender Dynastien im südlichen Hochland des heutigen Tansania fest. Auch Friedrich Fülleborns Buch *Das deutsche Njassa- und Ruwuma-Gebiet*, das in der ersten Fotogeschichte eingehend thematisiert wurde, ist eine dieser Quellen, die die Bena als ehemals kriegerische Gesellschaft darstellen, die aufgrund militärischer Auseinandersetzungen mit ihren Nachbarn und insbesondere nach der Schlacht von Mgodamtitu gegen die Hehe 1874 aus dem Hochland ins Kilombero Valley migriert sei und hier nun die bereits länger ansässige Bevölkerung dominiere.[140] In den 1930er Jahren belebte auch Towegale Kiwanga die Geschichten der Schlacht um Mgodamtitu und der Bena-Migration wieder, um den Zusammenhalt der Manga-Bena-Gesellschaft zu stärken und seine politische Macht zu zentralisieren.[141] Die deutsche Konstruktion der Bena-Geschichte und Towegales Version wurden in die historische Darstellung der Culwicks eingebunden. Narrative anderer Bevölkerungsgruppen, die ebenfalls im späten 19. Jahrhundert zirku-

---

138 Dass Gründungsgeschichten nicht statisch sind, sondern »Angaben über Namen, verwandtschaftliche Verhältnisse und Machtansprüche von *chiefs*« sich mit den zeitgenössischen Auffassungen verändern und verschiedene Versionen sich teilweise widersprechen, thematisiert auch Gesine Krüger in Bezug auf Namibia. Sie verweist zudem ebenfalls darauf, dass »sich mündliches Wissen mit schriftlich fixierten Versionen der oralen Tradition« überschneidet; Krüger: Kriegsbewältigung und Geschichtsbewusstsein, S. 18.

139 Zum nach wie vor beobachtbaren Zusammenspiel schriftlicher und mündlicher Narrative in Tansania vgl. auch Maddox/Kongola: Practicing History in Central Tanzania, bes. S. 5–9, 142. Am Beispiel der *clan histories* der Gogo zeigt Maddox, dass solche Narrative in Tansania nach wie vor überliefert werden, sich dabei aber mit umfassenderen Metanarrativen wie etwa jenen über die tansanische Nation oder das Christentum verbinden und sich Inhalt, Intention und Form der Überlieferung ständig verändern.

140 Fülleborn: Das deutsche Njassa- und Ruwuma-Gebiet, S. 177–180, bes. S. 179–180. Monson bezeichnet Fülleborns Buch als »the first true ethnography of southern German East Africa« und nennt es als eine der deutschen Quellen, die die Bena und insbesondere ihre Konflikte mit den Hehe thematisieren. Monson begründet zudem ausführlich, wieso sie dieses Narrativ für verkürzt hält. Vgl. Monson: Memory, Migration and the Authority of History, S. 355–359.

141 Vgl. ebd., S. 366–367. Monson weist darauf hin, dass es auch innerhalb der Bena-Gesellschaft verschiedene, teils sich widersprechende Narrative gab. Vgl. ebd. S. 351.

lierten und die Migrationsbewegungen, Konflikte und Umsiedlungen jener Zeit beschreiben, seien hingegen vernachlässigt worden, argumentiert Monson weiter.[142] Angesichts ihrer ethnografischen Autorität habe dies dazu geführt, dass »the Culwicks thus elevated the collective memory of one group (the Bena chiefly dynasty) over those of others«.[143]

Hier zeigt sich die politische Dimension von *Ubena of the Rivers*. Auch wenn Monson nicht von einer ›erfundenen Geschichte‹ spricht, versteht sie die Geschichte, wie sie von den Culwicks gemeinsam mit ihrem Co-Autor Towegale Kiwanga erzählt wird, als »a particular construction of Bena history, recorded during the establishment of tribal institutions under British colonial government«.[144] Sie stellt zwar keinen Zusammenhang her zwischen der Aufzeichnung der Manga-Bena-Geschichte durch die Culwicks und der Ernennung Towegales zum *Chief of the Bena Native Authority* 1932, führt aber ausführlich aus, wie der *mtema* in den Auseinandersetzungen um Macht, Land und Ressourcen profitierte, da er – mit Arthur Culwicks tatkräftiger Unterstützung – seine Argumente und Anliegen mit der Manga-Bena-Geschichte legitimierte. Seit den 1920er Jahren hatten sich Konflikte zwischen den Manga-Bena und weiteren Bevölkerungsgruppen des Kilombero Valley und der umliegenden Gebiete zunehmend verschärft. Sowohl Towegale als auch seine Widersacher hätten ihre Ansprüche auf Einflussbereiche, Grenzen und Landnutzung historisch begründet,[145] sodass die erinnerten Narrative, insbesondere jene von Migrationsbewegungen, politisch stark aufgeladen worden seien. Die Authentifizierung ihrer Erzählungen durch die Culwicks, »their official ethnographers«,[146] habe der Manga-Bena-Elite schließlich Vorteile in den Verhandlungen verschafft.[147] Towegale konnte sich in den folgenden Jahren in vielen Streitfragen durchsetzen und seine Vormachtstellung in der Region weiter ausbauen.[148]

142 Ausführlich zu diesen »alternative memories« vgl. ebd., S. 359–365.

143 Ebd., S. 349.

144 Ebd., S. 349.

145 Wie die politischen Gegner von Towegale Kiwanga und Arthur Culwick in der späten Phase des Kolonialismus *tribal histories* verwendeten und auch mit nationalistischen Elementen kombinierten, um lokales Wissen, Autorität und Autonomie zu beanspruchen, führt Jamie Monson weiter aus in Monson: The Tribal Past & the Politics of Nationalism in Mahenge District 1940–1960.

146 Monson: Memory, Migration and the Authority of History, S. 349.

147 Vgl. ebd., S. 365–371.

148 Towegale stritt sich in den 1930er Jahren mit Sapi Mkwawa über jene Gebietsgrenzen in der Region um Utemekwira, um die schon ihre beiden Großväter in der Schlacht um Mgodamtitu gekämpft hatten. Mit dem Verweis auf das Migrationsnarrativ be-

Die ethnografische Beschreibung der Manga-Bena durch das Ehepaar Culwick hatte also weitreichende politische Implikationen. Doch wie steht es um die Fotografien, die in *Ubena of the Rivers* publiziert wurden? Ihre Rolle und insbesondere die Bedeutung der Aufnahme, die Amini Kiwanga sich Jahrzehnte später zu eigen machte, sind Gegenstand der folgenden Ausführungen.

»The Chief's Wives and Children«

Gerade einmal fünf Tafeln mit je zwei Fotografien befinden sich zwischen den 444 Seiten von *Ubena of the Rivers*. Anders als bei den übrigen Buchseiten handelt es sich bei den Tafeln um Hochglanzpapier, das zwischen die gebundenen Textseiten eingeklebt ist. Auf diese Weise wurde die Druckqualität der Fotoreproduktionen verbessert und zugleich verhindert, dass die Abbildungen auf der Blattrückseite durchschimmern. Angaben zur Reproduktion der Fotografien finden sich im Buch zwar keine, das mit einer Lupe erkennbare regelmäßige Raster mit unterschiedlich großen Rasterpunkten lässt allerdings darauf schließen, dass es sich um Offsetdrucke handelt.[149]

---

anspruchte Towegale Utemekwira als ›home land‹ der Bena. Arthur Culwick griff – ebenfalls mit historischen Argumenten – zugunsten Towegales in den Rechtsstreit ein, sodass schließlich die festgelegten Grenzen seiner Interpretation des Ausgangs der historischen Schlacht folgten. Zur selben Zeit bezogen sich auch die von den Bena dominierten Ndamba und Pogoro auf die erinnerte Geschichte und machten in Verhandlungen über Landnutzung und politische Autonomie geltend, die ursprünglichen Bewohner des Kilombero Valley zu sein. In den 1940er Jahren stellten die Ndamba die Bena-Geschichte mit einer eigenen historischen Darstellung erneut infrage. Towegale reagierte umgehend auf die nun ebenfalls in einer schriftlichen Form vorliegende Geschichte der Ndamba. Um jede weitere ›Verzerrung‹ der Bena-Geschichte zu verhindern, gab er einen Neudruck seiner eigenen, bereits früher publizierten Version in Auftrag und ließ sie an alle Schulen seines Einflussbereichs verteilen. Bei diesem Text mit dem Titel *Habari za Wabena Wakinimanga* handelt es sich um das zweite Kapitel in Culwicks *Ubena of the Rivers*, hier allerdings in Kiswahili. Dieser Text wiederum wurde in den 1950er Jahren von den Ndamba, die Towegale erneut Machtmissbrauch vorwarfen, als Beleg verwendet, um den zugewanderten Manga-Bena die Vorherrschaft abzusprechen; Monson: Memory, Migration and the Authority of History, S. 365–371.

149 Dieses Flachdruckverfahren kam 1903 auf den Markt und ist heute das am häufigsten angewendete Druckverfahren. Detaillierte Beschreibungen von Illustrationsverfahren, die zur Bestimmung der Druckverfahren hilfreich sind, finden sich in: Photobibliothek.ch, Lexikon der Illustrationsverfahren, https://www.photobibliothek.ch/seite006.html [Stand: 19.8.2019].

Auch weitere Angaben zu den Fotografien sucht man vergebens: Von einer Ausnahme[150] abgesehen, sind weder Fotograf noch Ort oder Jahr der Aufnahmen ausgewiesen. Die Fotografien sind einzig mit kurzen Bildlegenden versehen, denen jeweils in Klammern die Zahl der Seiten hinzugefügt sind, auf denen beschrieben ist, was die Aufnahmen zeigen.

Bezüglich der marginalen Rolle der Fotografien unterscheidet sich *Ubena of the Rivers* nicht von anderen Ethnografien der 1920er und 1930er Jahre. Dass die Anthropologen im Vergleich zu den physischen Anthropologen im 19. Jahrhundert[151] Fotografien viel zurückhaltender und – wenn überhaupt – in weit geringerer Zahl in ihren Studien publizierten, liegt in der Neuausrichtung des Fachs begründet. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts setzte in Großbritannien ein tiefgreifender Richtungswechsel innerhalb der Anthropologie ein.[152] Dominierten bis zur Jahrhundertwende evolutionistische Theorien und die Vorstellung von einem intrinsischen Zusammenhang zwischen der physischen Natur des Menschen und seiner Kultur, seiner Moral und seinen intellektuellen Fähigkeiten, relativierte sich der Blick auf die Kultur in der sich zunehmend als akademische Disziplin etablierenden Sozialanthropologie. Der *Britische Funktionalismus*, wie der neue Ansatz später genannt wurde, richtet das Interesse auf das Funktionieren sozialer Institutionen und den Zusammenhalt von Gesellschaften. Für die Neuausrichtung zentral waren nicht nur eine Verschiebung des Forschungsinteresses, sondern auch ein veränderter Datenbegriff[153] und die Etablierung neuer methodischer Ansätze, d. h. der beobachtenden Praktiken. Anders als die komparatistisch arbeitenden Evolutionisten nahmen Forschende bei der ›teilnehmenden Beobachtung‹ über einen längeren Zeitraum hinweg am gesellschaftlichen Leben ihrer Forschungsobjekte teil. Dieses wesentlich von Bronislaw Malinowski und der »Boas-Schule« entwickelte Vorgehen unterscheidet sich stark von den anthropologischen Methoden des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts, als Wissenschaftler nur selten selbst reisten, sondern ihre Untersuchungsobjekte sammeln oder aufzeichnen ließen. Hatte die Fotografie den von ihren Nachfolgern als ›arm-

150 Bei dieser Ausnahme handelt es sich um eine Porträtaufnahme des »Late Chief Kiwanga I«, die dem *Deutschen Kolonial-Lexikon* entnommen wurde und als dessen Fotograf just Friedrich Fülleborn angegeben ist. Zur Geschichte dieser Fotografie vgl. das Kapitel »Vielfältige Verschiebungen«, S. 335.

151 Vgl. hierzu Kapitel 1.2.

152 Zum Wandel der Anthropologie in Großbritannien und ihrer Forschungsmethoden vgl. Stocking: The Ethnographer's Magic.

153 Zum veränderten und bis heute nicht klar umrissenen Datenbegriff in den ethnologischen Fächern vgl. Imeri: Ordnen, archivieren, teilen, bes. S. 223–229.

chair anthropologists‹ kritisierten Wissenschaftlern noch als wichtige Daten- und Erkenntnisquelle gedient, lag der Schwerpunkt nun auf der Produktion ethnografischer Texte, die aus dem längeren Forschungsaufenthalt vor Ort entstanden. Die im *Britischen Funktionalismus* vorherrschende Skepsis gegenüber der Fotografie, und der visuellen Anthropologie überhaupt, führt die Anthropologin Anna Grimshaw auf ein Bedürfnis nach Abgrenzung gegenüber den Theorien und Methoden des 19. Jahrhunderts zurück.[154]

Auch wenn Fotografien in den ethnografischen Publikationen der Zwischenkriegszeit dünn gesät sind, gehen neuere Forschungsarbeiten dennoch davon aus, dass die Anthropologen während ihrer Feldforschung fotografierten und die Aufnahmen in ihre Arbeit einflossen. Der australische Anthropologe Richard Vokes etwa hält im Sammelband *Photography in Africa* einleitend fest, was mehrere Beiträge des Bands betonen, nämlich, dass »anthropologists did continue to take pictures, and the camera did continue to be a key mediator between the anthropologist and his/her respondents, even when relatively few of them regarded photographs as a form of scientific ›data‹.«[155] Die Fotografie sei ein wichtiges Instrument beim Beobachten geblieben, um bestimmte Situationen während der Feldforschung festzuhalten. Die Aufnahmen, so hält Chris Wingfield im selben Band fest, hätten dem Anthropologen später beim Verfassen des Texts erlaubt, »to analyse in detail and at length an event he had witnessed briefly as it had unfolded before him, when his role may have been more participant than observer«.[156] Hinzu kommt, dass auf der Fotografie womöglich etwas festgehalten ist, was der Fotograf in der Aufnahmesituation nicht gesehen hat – Elizabeth Edwards und Christopher Morton nennen dies »random inclusiveness of photographic inscription«.[157] Darüber hinaus hatte die Fotografie auch eine performative Dimension, etwa wenn Forscher als Fotografen zu Festen eingeladen wurden, wenn sie Bilder tauschten oder das Fotografieren ihnen eine andere Möglichkeit bot, mit Menschen in Interaktion zu treten, wie bereits in der Einleitung dieser Fotogeschichte ausgeführt worden ist.[158]

---

154 Grimshaw: The Ethnographer's Eye, S. 3–5. Vgl. hierzu auch Wingfield: Photographing ›the Bridge‹, S. 57 ff.

155 Vokes: Introduction. Photography in Africa, S. 16. Zur Fotografie in den Praktiken der Feldforschung vgl. auch Poole: An Excess of Description, S. 165–168; Morton: Fieldwork and the Participant-Photographer. E. E. Evans-Pritchard and the Nuer Rite of *gorot*.

156 Wingfield: Photographing ›the Bridge‹, S. 74.

157 Edwards/Morton: Introduction. Photography, Anthropology and History, S. 4.

158 Vgl. u. a. Edwards: Anthropology and Photography. A Long History, S. 242–245; Vokes: Introduction. Photography in Africa, S. 17.

Dass das Buch *Ubena of the Rivers* so spärlich mit Fotografien ausgestattet ist, ist also nicht weiter erstaunlich und bedeutet nicht, dass die Culwicks während ihres Aufenthaltes im Kilombero Valley in den 1930er Jahren nur wenig fotografiert hätten. Vielmehr bezeugen Bestandsverzeichnisse und Datenbanken britischer Archive das Gegenteil: Im Online-Archiv des *British Museum* etwa sind acht fotografische Abzüge verzeichnet, die Geraldine Culwick[159] in dieser Region gemacht hat.[160] Bei den Fotografien handelt es sich um kleinformatige, für die Dokumentarfotografie im 20. Jahrhundert übliche Silbergelatine-Prints, die allesamt Frauen der Bena-Gesellschaft zeigen, die mit dem Herstellen von Keramikwaren beschäftigt sind. Sie sind Teil des Begleitmaterials zu einer Sammlung von Töpfen, die Geraldine Culwick in den Jahren 1934 und 1935 dem *British Museum* geschickt hatte. Interessanter noch sind die beiden Mappen mit *Photographs of Kiberege*, die sie 1997 den *Bodleian Libraries* in Oxford übergeben hatte.[161] Sie sind unter dem Namen ihres Mannes Arthur verzeichnet und entstanden im Zeitraum zwischen 1931 und 1937, also während der Jahre, in denen die Culwicks im Kilombero Valley stationiert waren. Es handelt sich dabei um »Photographs of people, buildings and scenery in and around Kiberege taken by Arthur Theodore Culwick«; mehr ist über den Inhalt der beiden Mappen aus dem digitalen Archivkatalog nicht zu erfahren. Eine Nachfrage ans Archiv der *Bodleian Libraries* hat ergeben, dass sich in diesem Bestand zwar Fotografien befinden, die in *Ubena of the Rivers* enthalten sind, nicht aber jene, auf der Towegales Ehefrauen und Kinder abgebildet sind.[162]

159 Geraldine Culwick hat auch auf späteren Reisen und längeren Aufenthalten im Gebiet des heutigen Südsudan ausgiebig fotografiert, wie eine lange Liste von Fotografien zeigt, die im Online-Katalog der *Durham University Library* zu finden ist: Durham University, Library Archives & Special Collections Catalogue, Culwick, G. M., http://reed.dur.ac.uk/xtf/view?docId=ark/32150_s11n79h4309.xml&chunk.id=&toc.depth=1&toc.id= [Stand: 7.8.2019].

160 In der *Collection online* des *British Museum* werden insgesamt 83 Suchresultate angezeigt, die mit dem Ehepaar Culwick in Verbindung stehen. Bei den verzeichneten Objekten handelt es sich mehrheitlich um ethnografische Gegenstände. Die genannten fotografischen Abzüge lassen sich in der digitalen Sammlung anzeigen; The British Museum, Collection, Culwick, https://www.britishmuseum.org/collection/search?keyword=Culwick [Stand: 7.8.2019].

161 Bodleian Libraries (University of Oxford), Online Catalogues of Archives and Manuscripts, Collection: Photographs of Kiberege taken by Arthur Theodore Culwick: https://archives.bodleian.ox.ac.uk/repositories/2/resources/874 [Stand: 7.8.2019].

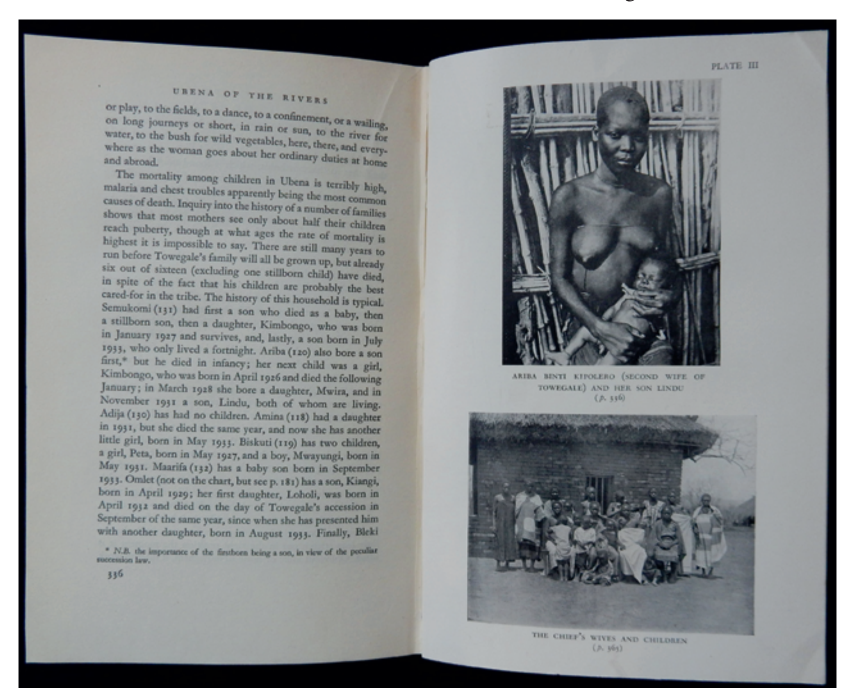
162 E-Mail der Bodleian Libraries (University of Oxford), Imaging Services, an die Verfasserin, 3.3.2022.

Den verzeichneten Fotobeständen zufolge haben die Culwicks also zumindest einen Teil der in der ethnografischen Studie reproduzierten Fotografien selbst aufgenommen. Sicherlich standen ihnen – oder dem Verleger – mehr Aufnahmen zur Verfügung, als sie für die Publikation im Buch auswählten. Diese Auswahl wurde womöglich erst nach dem Verfassen des Buchmanuskripts getroffen, denn der Text nimmt an keiner Stelle direkten Bezug auf die Fotografien. Abgesehen von zwei Ausnahmen wird lediglich in Fußnoten auf die Bildtafeln mit den Fotografien verwiesen, die die entsprechenden Passagen visuell begleiten. Bei der ersten Ausnahme handelt es sich um die Beschreibung des »medicine-man and diviner« Tembatemba, der stets einen Beutel aus Ziegenfell mit sich trage, in dem sein wertvollster Besitz enthalten sei, darunter eben auch »his photograph (Plate II) which he treasures as his *mtima* or life-giving spirit«.[163] Zweitens findet sich in der Beschreibung über die Empfindungen zwischen Ehepartnern in der Manga-Bena-Gesellschaft eine kurze Nebenbemerkung zur Aufnahmesituation der Fotografie von Towegales Ehefrauen und Kindern, auf die weiter unten näher eingegangen wird. Aber selbst in diesen beiden Textpassagen werden die erwähnten Fotografien nicht weiter thematisiert, nur die beiden Verweise »See Plate II« bzw. »Plate III« verraten, dass die Fotografien auch im Buch zu finden sind.

Wenn die schriftlichen Ausführungen auch ohne Fotografien auskommen, stellt sich umgekehrt die Frage, welche Rolle der Text für die Aufnahmen spielt. Die Fotografien sind in zweifacher Weise von Text umgeben: Sie sind zum einen mit kurzen Unterschriften versehen, zum anderen in thematische Kapitel eingebettet, in denen ausführlich beschrieben ist, was sie zeigen sollen. Folgt man den Bildlegenden, finden sich unter den zehn Fotografien fünf Porträtaufnahmen: Drei zeigen die *watema* Kiwanga I., Kiwanga II. und Towegale Kiwanga, eine Towegale Kiwangas zweite Ehefrau Ariba Binti Kipolero mit ihrem Sohn und eine schließlich den bereits erwähnten Tembatemba. Derselbe ist auf einer weiteren Fotografie abgebildet, hier nun beim »Orakeln«, so der Untertitel. Auf den übrigen vier Aufnahmen sind Gruppen zu sehen, die für die Kamera posieren: eine Gruppe Manga-Bena-Männer versammelt zur Löwenjagd, zwei Trommler, eine Gruppe von *lipára*-Tänzern sowie die Ehefrauen und Kinder Towegales. Auch die Untertitel dieser Bilder fassen in kürzester Form zusammen, was die Betrachterinnen und Betrachter auf dem Bild sehen sollen. Auf den Buchseiten, zwischen de-

163 Culwick/Culwick: Ubena of the Rivers, S. 117–118.

nen die Bildtafeln eingeklebt sind, finden sich die detaillierten Ausführungen. Hier legen die Culwicks ihre Beobachtungen zum *lipára*-Tanz und zur Trommelmusik, zum Weissagen und zur Löwenjagd ausführlich dar oder gehen auf die gesellschaftliche und politische Rolle der Menschen ein, die auf den Porträts abgebildet sind. Es sind diese beiden textlichen Ebenen, die den Fotografien auf einer ersten Stufe ihre spezifische Bedeutung innerhalb der ethnografischen Studie zuweisen. So sehen die Culwicks oder die Herausgeber des Buchs für die Fotografien primär eine illustrative Funktion vor, sie sollen visualisieren, was aus den schriftlichen Ausführungen zu erfahren ist.



UBENA OF THE RIVERS

or play, to the fields, to a dance, to a confinement, or a wailing, on long journeys or short, in rain or sun, to the river for water, to the bush for wild vegetables, here, there, and everywhere as the woman goes about her ordinary duties at home and abroad.

The mortality among children in Ubena is terribly high, malaria and chest troubles apparently being the most common causes of death. Inquiry into the history of a number of families shows that most mothers see only about half their children reach puberty, though at what ages the rate of mortality is highest it is impossible to say. There are still many years to run before Towegale's family will all be grown up, but already six out of sixteen (excluding one stillborn child) have died, in spite of the fact that his children are probably the best cared-for in the tribe. The history of this household is typical. Semukomi (131) had first a son who died as a baby, then a stillborn son, then a daughter, Kimbongo, who was born in January 1927 and survives, and, lastly, a son born in July 1933, who only lived a fortnight. Ariba (120) also bore a son first,* but he died in infancy; her next child was a girl, Kimbongo, who was born in April 1926 and died the following January; in March 1928 she bore a daughter, Mwira, and in November 1931 a son, Lindu, both of whom are living. Adija (130) has had no children. Amina (118) had a daughter in 1931, but she died the same year, and now she has another little girl, born in May 1933. Biskuti (119) has two children, a girl, Peta, born in May 1927, and a boy, Mwayungi, born in May 1931. Maarifa (132) has a baby son born in September 1933. Omlet (not on the chart, but see p. 181) has a son, Kiangi, born in April 1929; her first daughter, Loholi, was born in April 1932 and died on the day of Towegale's accession in September of the same year, since when she has presented him with another daughter, born in August 1933. Finally, Bleki

* *N.B.* the importance of the firstborn being a son, in view of the peculiar succession law.

336

PLATE III

ARIBA BINTI KIPOLERO (SECOND WIFE OF TOWEGALE) AND HER SON LINDU
(*p.* 336)

THE CHIEF'S WIVES AND CHILDREN
(*p.* 365)

Abb. 42: Die dritte Bildtafel ist zwischen die beiden Textseiten 336 und 337 eingeklebt.[164]

Um die Fotografie »The Chief's Wives and Children« innerhalb des Buchs *Ubena of the Rivers* zu entschlüsseln, ist der Blick also auch auf den Text zu richten, der die Aufnahme umgibt. Die Bildlegende weist die 21 abgebildeten Personen als Ehefrauen und Nachkommen des mächtigsten Mannes der Bena aus – eine beachtliche Zahl, insbesondere für europäische Betrachte-

164 Doppelseite des Buchs: Culwick/Culwick: Ubena of the Rivers, S. 336, Plate III.

rinnen und Betrachter, an die sich das Buch richtete. Was die Frauen verbindet, ist keine verwandtschaftliche Beziehung, sondern der gemeinsame Ehemann. Die Kinder ihrerseits sind nach moderner europäischer Terminologie Geschwister und Halbgeschwister. Der in der Bildlegende genannte *chief* allerdings ist auf der Aufnahme nicht zu sehen. Dass hier die koloniale Funktion und Bezeichnung *chief* verwendet wird und nicht wie im Text vom *mtema* die Rede ist, lässt sich dahingehend interpretieren, dass die Fotografie dank der Bildunterschrift auf einen Blick erfassbar sein soll. Auch ohne Vertiefung in den Text ist zu erkennen, dass es sich bei den abgebildeten Frauen und Kindern um die royale Familie handelt. Die zweite Aufnahme, die auf derselben Tafel reproduziert wurde, zeigt eine dieser Frauen mit einem Buben im Arm im Porträt. Es handelt sich um Ariba Binti Kipolero, die zweite Ehefrau des *mtema*, mit ihrem Sohn Lindu, wie der Bildlegende zu entnehmen ist. Dass es sich bei dem Jungen um den potenziellen Thronfolger handelt, ergibt sich allerdings nur aus einer Fußnote auf der gegenüberliegenden Seite der Bildtafel, die wiederum sehr knapp die eigentlich äußerst komplexe Nachfolgeregelung skizziert, die schließlich in einem der Kapitel über die royale Familie ausführlich erläutert wird.

Die Bildtafel mit den beiden Fotografien ist Teil des Kapitels »Family Life«, in dem die Culwicks den »cycle of life« der Manga-Bena von der Geburt, »the beginning of the new individual life«, bis zur Elternschaft etappenweise beschreiben.[165] Die Tafel folgt bald nach den ersten Seiten des Kapitels, auf denen der Ablauf einer Geburt und die nachfolgenden Tage aus Sicht einer Mutter und eines Neugeborenen dargestellt werden. Wie in allen Kapiteln ist auch hier das sprachliche Subjekt der Beschreibungen die unpersönliche Einzelperson, die jedoch sämtliche Mitglieder ihrer Gruppe, d. h. alle Mütter, alle Mädchen oder alle Ehemänner der Manga-Bena-Gesellschaft, repräsentiert. Zur Exemplifizierung der ethnografischen Beobachtungen greifen die Culwicks jedoch meist auf die Mitglieder der royalen Familie zurück, deren Biografien sie aufgrund der Zusammenarbeit kennen. So ist auch die erste Fotografie der Bildtafel zu verstehen: Sie zeigt eine Mutter mit ihrem Sohn und illustriert, was auf den vorausgegangenen Seiten zu lesen ist.

Die Ausführungen, die die Bildtafel unmittelbar umgeben, haben die Kindersterblichkeit zum Thema, die in Ubena aufgrund von Malaria und nicht näher definierter »chest troubles« besonders hoch sei. So erreiche nur

165 Ebd., S. 333–384, bes. S. 333.

gerade die Hälfte der Kinder die Pubertät, folgerten die Culwicks auf der Grundlage mehrerer Familiengeschichten. Obwohl die Nachkommen des *mtema* vermutlich die am besten versorgten Kinder seien und noch viele Jahre vergehen müssten, bis alle erwachsen sind, seien schon sechs von 16 Kindern gestorben. »The history of this household is typical«, führen die Culwicks weiter aus und zählen nachfolgend Towegales Frauen und ihre Kinder auf:

»Semukomi (131) had first a son who died as a baby, then a stillborn son, then a daughter, Kimbongo, who was born in January 1927 and survives, and, lastly, a son born in July 1933, who only lived a fortnight. Ariba (120) also bore a son first, but he died in infancy; her next child was a girl, Kimbongo, who was born in April 1926 and died the following January; in March 1928 she bore a daughter, Mwira, and in November 1931 a son, Lindu, both of whom are living.«[166]

Die gesamte Aufzählung erstreckt sich über 20 Zeilen: Sechs weitere Frauen werden namentlich genannt und ihre Kinder, auch die verstorbenen, aufgezählt. Wiederum dient hier die royale Familie als Beispiel: An ihr wird konkretisiert, dass die Kindersterblichkeit in Ubena »terribly high« ist bzw. dass viele Mütter rund die Hälfte ihrer Kinder in deren ersten Lebensjahren verlieren. Es sind wohl solche Einblicke in die Familiengeschichten, weshalb die eingangs erwähnten Rezensenten den Culwicks eine besondere Nähe zu den Bena attestierten.

Unmissverständlich, wenn auch ohne direkten Verweis, handelt es sich hierbei um die Textstelle, die von der Fotografie »The Chief's Wives and Children« illustriert wird.[167] Auf der Fotografie ist zu sehen, wer im Text genannt ist – auch wenn sich Text und Bild nicht ganz decken. Zum einen werden nämlich auch die verstorbenen Kinder des *mtema* genannt; zum anderen sind auf der Fotografie drei Frauen zu sehen, die nicht namentlich im Text zu finden sind. Towegale hatte zum Zeitpunkt, als die Culwicks ihr Buch verfassten, elf Ehefrauen, wie aus einer anderen Passage des Buchs und der Ahnentafel hervorgeht.[168] Die in der Aufzählung nicht erwähnten Frau-

166 Ebd., S. 336. Die in Klammern genannten Zahlen hinter den Namen von Towegales Ehefrauen verweisen auf ihre Position innerhalb der handgezeichneten Ahnentafel, die ebenfalls in das Buch eingeklebt ist (S. 426). Diese Ahnentafel ist eine weitere Möglichkeit, die komplexen royalen Familienverhältnisse visuell darzustellen.

167 Die Seitenangabe »(S. 365)« unterhalb der Bildlegende verweist nicht auf diese Ausführungen, sondern auf eine kurze Bemerkung zur Aufnahmesituation, die nachfolgend noch ausführlich beschrieben wird.

168 Ebd., S. 181 und Ahnentafel S. 426.

en waren möglicherweise damals noch kinderlos und daher nicht aufgeführt. Die tragische Komponente der Kindersterblichkeit, die mit der Nennung der Mütter und der Aufzählung ihrer lebenden und verstorbenen Kinder betont wird, erfährt mit der Fotografie eine weitere emotionale Dringlichkeit: Die Mütter und Kinder erhalten nicht nur einen Namen, sondern auch ein Gesicht. Und zugleich dient die Fotografie im Zusammenspiel mit der Nennung der Ehefrauen und Kinder des *mtema* auch der Porträtierung der royalen Familie. Towegale und sein persönliches Umfeld werden einmal mehr in den Mittelpunkt gerückt. Die Fotografie visualisiert also zum einen die sie umgebende Textpassage zur Kindersterblichkeit, indem sie Mütter und ihre Kinder zeigt; zum anderen verbildlicht sie die Ehefrauen und Nachkommen des *mtema*, die ihrerseits die ethnografischen Beschreibungen über die Kindersterblichkeit der Bena personalisieren.

Was hier zu beobachten ist, wiederholt sich in der Bena-Ethnografie mehrfach. Die Fokussierung auf Towegales Familie setzt sich in der Auswahl der Fotografien fort: Fünf Aufnahmen, immerhin die Hälfte der im Buch reproduzierten, zeigen Mitglieder seiner Familie. Die Culwicks machen die royale Familie zum Demonstrationsobjekt ihrer ethnografischen Beobachtungen. Doch vor dem Hintergrund der administrativen Ethnografie geht die Wirkung des Bildmaterials in seiner Gesamtheit über die illustrative Funktion hinaus, die für die einzelnen Fotografien vorgesehen ist. Die Aufnahmen wirken an der bereits angesprochenen Porträtierung der royalen Familie mit, die aber zugleich zum Beispiel und zum Durchschnitt gemacht wird. Die Fokussierung auf ihre Mitglieder, die sich aus den thematischen Schwerpunkten der administrativen Ethnografie sowie aus der engen Kooperation mit Towegale und seinem persönlichen Umfeld ergibt, schlägt sich in der ethnografischen Studie in mehrfacher Hinsicht nieder: Sie sind Informantinnen und Informanten, Towegale auch Co-Autor des Buchs, sie sind Gegenstand langer historischer Narrative, und an ihnen wird beispielhaft konkretisiert, was die Culwicks für die gesamte Manga-Bena-Gesellschaft beschreiben. Ihre Bevorzugung und die daraus resultierende Stärkung der politischen Position Towegales in der Region ergeben sich schließlich nicht nur aus der Verschriftlichung ihrer *tribal history*, wie Jamie Monson herausgearbeitet hat, sondern durch das Buch *Ubena of the Rivers* als Ganzes, das – auch in bildlicher Hinsicht – als Porträt der royalen Familie verstanden werden kann.

Auch diese Fotografie erhält ihre spezifische Bedeutung also erst in der historisch-medialen Konstellation, in der sie in *Ubena of the Rivers* einge-

bunden ist. Das publizierte Bild sei von der Fotografie zu unterscheiden, betont etwa auch der Kurator und Archivar Christopher Morton und zeigt anhand des 1940 von Edward E. Evans-Pritchard veröffentlichten Buchs *The Nuer*, wie sich Fotografien durch den Publikationsprozess verändern.[169] Er versteht die Veröffentlichung als ›biografische Bewegung‹, die »the important fractures between the photographer's frame and subsequently imposed frames« zeige, »which reproduce a dramatically altered reading of the original photograph«.[170] Die Bedeutung der hier diskutierten Fotografie hat durch die Einbindung in die ethnografische Studie eine neue Rahmung erhalten, denn es gibt Hinweise, dass nicht nur die Abgebildeten mit einer anderen Absicht für die Aufnahme posierten, sondern auch die Culwicks ihre konkrete Verwendung zum Zeitpunkt der Aufnahme nicht voraussahen. Für sie waren Fotografien zuallererst ein Arbeitsinstrument, visuelle ›Notizzettel‹, und für die Familie von Togewale eine Form der Repräsentation.

Über die Motivation der Culwicks, im Kilombero Valley Aufnahmen zu machen, ist aus der Studie nichts zu erfahren, ebenso wenig über ihre fotografischen Praktiken – einzig in der genannten Ausnahme findet just die Aufnahmeszene jener Fotografie beiläufig Erwähnung, die hier im Fokus steht: 29 Seiten nach den Ausführungen zur Kindersterblichkeit wird noch ein zweites Mal auf diese Fotografie Bezug genommen, um Culwicks ethnografische Beobachtungen mit einem Beispiel zu verdeutlichen. Hier geht es nun nicht mehr um das fotografische Bild oder die abgebildeten Personen, sondern um die Verhandlungen mit Towegale, die der Aufnahme vorausgingen: In ihren Beschreibungen der Hochzeit und der Ehe bei den Manga-Bena versuchen die Culwicks auch die Empfindungen der Eheleute und ihren Umgang miteinander wiederzugeben, was allerdings »extremely difficult« sei, wie sie selbst eingestehen.[171] Insgesamt gebe es nur »little sentiment about marriage in Ubena«, soziale und wirtschaftliche Aspekte würden bei der Partnerwahl stärker gewichtet. Und selbst wenn eine tiefe Zuneigung zwischen den Eheleuten existiere, würden Empfindungen zwischen Kindern und Eltern, unter Geschwistern oder zwischen Onkeln und Neffen eher zum Ausdruck gebracht, denn dies gelte als angemessener als die Zurschaustellung von Gefühlen in der Ehe. Es sei sogar ein krasser Verstoß gegen die Etikette, wenn Ehefrau und Ehemann in der Öffentlichkeit irgendein

169 Vgl. Morton: The Anthropologist as Photographer, S. 389–405.
170 Ebd., S. 392.
171 Culwick/Culwick: Ubena of the Rivers, S. 365–366.

Zeichen der Zuneigung zeigten. Um diese Beobachtung zu exemplifizieren, ist anschließend zu lesen:

»The writers wanted a photograph of Towegale's wives and children, but he said, ›Let's have the children only, we don't want the women cluttering up the picture.‹ He was, however, over-persuaded on account of practical difficulties arising from the tender ages of his offspring, a point which had not occurred to him.«[172]

Ob an Towegales Reaktion tatsächlich jene distanzierte Haltung zwischen den Ehepartnern abzulesen ist, die die Culwicks in Ubena zu beobachten meinten, ist hier nicht die zentrale Frage. Von Interesse sind vielmehr die wenigen Hinweise, die die geschilderte Szene zur Aufnahmesituation liefert. Die Initiative ging offenbar von den Culwicks aus, die Aufnahme war aber mit Towegale abgesprochen. Sie konnten ihr Vorhaben, die Ehefrauen und Kinder gemeinsam zu porträtieren, durchsetzen, obwohl Towegale es bevorzugt hätte, nur seine Nachkommen auf der Fotografie zu sehen. Die Frage, wieso er selbst nicht mit seiner Familie posierte, bleibt wiederum ungeklärt, ebenso wie letztlich auch die Motive der Culwicks, seine Frauen und Kinder abzulichten.

Nach Christopher Morton kann das Archiv Ausgangspunkt für die ›Biografie‹ einer Fotografie sein, denn das Archiv erlaube es, »to move beyond the framed boundaries of the individual photographs towards a more relational understanding«.[173] Im Archiv sind Fotografien mit Bildern aus derselben Serie thematisch und teilweise auch materiell verbunden, wie zum Beispiel bei Filmstreifen. Sie stehen aber auch durch ihre Einordnung ins Archiv, die Auswahl und die Gruppierung mit anderen Archivalien in Beziehung. Für das in dieser Fotogeschichte zentrale Bild konnte das Archiv, in dem das Negativ oder frühe Abzüge aufbewahrt werden, ebenfalls nicht ausfindig gemacht werden. Vielleicht ließen sich die Absicht der Culwicks und bestenfalls sogar jene der Abgebildeten jedoch anhand der Untersuchung der fotografischen Sammlung in den *Bodleian Libraries* oder auch schriftlicher Quellen, die den Bestand womöglich begleiten, erschließen. Doch für dieses Buch ist eine andere ›biografische Bewegung‹ von Interesse, die bisher in der wissenschaftlichen Literatur noch wenig untersucht worden ist:[174] jene vom

172 Ebd., S. 365–366.

173 Morton, Christopher: The Anthropologist as Photographer, S. 398.

174 Mehr Literatur gibt es über die Bewegung in entgegengesetzter Richtung, den Wechsel von der privaten in die öffentliche Sphäre, vgl. hierzu u. a. Regener: Medienamateure im digitalen Zeitalter; Geary: Missionary Photography, S. 49; Haney: Exposures, S. 60, 64 ff. Mit dem Wechsel vom privaten in den öffentlichen Bereich beschäftigt sich

publizierten Bild zur Familienfotografie, die Bewegung vom öffentlichen in den privaten Raum, vom kolonialen Verwendungskontext in die Hände der Nachfahren der Abgebildeten.

3.3 Öffentliches Bild und privater Abzug

Die ethnografische Studie *Ubena of the Rivers* bildet den Speicher, dem Amini Kiwanga die Fotografie seines Vaters entnommen hat. War sie hier, in der öffentlichen Verwendung, noch eine ›visuelle Metapher‹, die für etwas anderes, allgemeineres steht, wird sie in den Händen der Nachfahren der Abgebildeten zu einem »sign that stands for itself«.[175] Christraud Geary hat diese Verschiebung anhand von Missionsfotografien in umgekehrter Richtung untersucht, also von der privaten in die öffentliche Sphäre, dabei allerdings auch angedacht, dass der Prozess genauso reversibel sein müsste. Öffentlich präsentierte Bilder können auch im privaten Rahmen genutzt werden, sie werden von Menschen betrachtet und verstanden, die die Abgebildeten kennen, und erhalten ihre Bedeutung durch deren Beziehung zueinander.

Gearys Gedanke bestätigt sich auch für repräsentative Porträts, wenn die Verwendungsgeschichte der erwähnten Fotografie von *Shekhe* Mohamed Ramiya aus dem Jahr 1931 betrachtet wird. Sie zeigt den jungen muslimischen Geistlichen, als er nach dem Tod seines Vaters dessen religiös-politische Funktionen übernahm. Sein Vater, *Shekhe* Ramiya, gehört zu den bekanntesten historischen Persönlichkeiten der tansanischen Küstenregion. Der ehemalige Sklave stieg in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einem reichen Händler und Plantagenbesitzer auf und wurde 1916 von der britischen Kolonialadministration zum *liwali,* dem Stadtverwalter, von Bagamoyo ernannt. Er gilt als einer der wichtigsten Führer der Qadiriyya, der ältesten und größten muslimischen Bruderschaft an der Ostküste Afrikas. 1911 zum führenden *shekhe* von Bagamoyo ernannt, machte er die Küstenstadt in den folgenden Jahren zu einem bedeutenden islamischen Zentrum.

---

auch der südafrikanische Künstler Santu Mofokeng in seinem Projekt *The Black Photo Album / Look at Me*, in dem er historische Fotografien von Südafrikanerinnen und Südafrikanern aus der Arbeiter- und Mittelschicht zusammengetragen und öffentlich gemacht hat; Mofokeng: The Black Photo Album / Look at Me.

175 Geary: Missionary Photography, S. 49, 59.

Nach seinem Tod 1931 profilierte sich sein Sohn *Shekhe* Mohamed Ramiya sowohl als muslimischer Geistlicher als auch durch die politischen Aktivitäten, die er im Rahmen der TANU ausübte.[176]



Abb. 43: Shekhe *Mohamed Ramiya ließ sich 1931 in seinem Haus in Bagamoyo fotografieren.*

Heute gehört der Schwarz-Weiß-Abzug seinem Sohn *Shekhe* Abdulkadir Ramiya, der gegenwärtig die Funktion des obersten muslimischen Geistlichen in Bagamoyo innehat. Davon erfuhr ich durch Fadhili Mkondo, der zuvor schon den Kontakt zu Samahani Kejeri vermittelte. Er führte mich im Juni 2015 zu Ramiyas Haus und blieb während des Gesprächs anwesend. Ramiya zeigte uns zuerst einige Fotografien seines Vaters und seines Onkels, die sich zusammen mit bedeutenden Politikern ablichten ließen, bevor er den in Metall gerahmten Abzug in sein Büro bringen ließ. Anders als bei den vielen Fotografien, die er in seinen offiziellen Räumen präsentiert, gehe es ihm bei diesem Porträt um die persönliche Erinnerung an seinen Vater.[177] Die Aufnahme sei 1931 in dessen Haus in Bagamoyo gemacht worden, erklärte Ramiya, als er mit den neuen Aufgaben betraut worden war. Die Fo-

176 Vgl. Nimtz: Islam and Politics in East Africa, bes. S. 78; Iliffe: A Modern History of Tanganyika, S. 211–212; *Catholic Museum of Bagamoyo*, Dauerausstellung, Ausstellungsfenster *Sheikh Ramiya / Sheikh Muhammad Ramiya*, Bagamoyo, gesehen am 23.6.2015.

177 Gespräch mit *Shekhe* Abdulkadir Ramiya, Bagamoyo, 22.6.2015.

tografie entstand demnach wahrscheinlich zu repräsentativen Zwecken, was auch der Stuhl, die Pose und die Kleidung vermuten lassen. Für den Sohn des Abgebildeten jedoch ist sie zuallererst ein persönliches Erinnerungsstück. Im Gegensatz zu seinem Großvater *Shekhe* Ramiya, von dem keine Bilder vorhanden sind, habe sich sein Vater sehr gerne fotografieren lassen, dies sei auch auf der Aufnahme erkennbar. Wie in Amini Kiwangas Fall wurde auch diese Fotografie von der öffentlichen in die private Sphäre verschoben, mit dem Unterschied allerdings, dass es sich hier um einen alten Abzug handelt. Das fotografische Bild kam nicht in Form einer Reproduktion zur Familie zurück, sondern das fotografische Objekt war ohne Unterbrechung in Familienbesitz.

In Amini Kiwangas Beispiel verlangte der Gebrauch der in der Bena-Ethnografie publizierten Fotografie als Familienporträt also Verschiebungen auf weiteren Ebenen, die miteinander verwoben sind. Sie lassen sich im praktischen Vorgehen nachvollziehen, mit dem Kiwanga historische Bilder in seine Sammlung einfügt.

Vielfältige Verschiebungen

Sein Bruder hatte Amini Kiwanga auf das Buch mit den Aufnahmen aufmerksam gemacht, er selbst besitzt kein Exemplar.[178] Da er das englischsprachige Buch nur sehr schwer lesen konnte, galt seine Aufmerksamkeit den wenigen Fotografien und insbesondere jenem Bild, auf dem sein Vater und seine Großmutter zu sehen sind. Sein Vater nannte ihm den Ort der Aufnahme, den ungefähren Zeitraum schätzte er, wie erwähnt, aufgrund des Alters seines Vaters auf das Jahr 1933 oder 1934. Das Bild und seine zeitliche und örtliche Einordnung stammen demnach aus unterschiedlichen Quellen – eine Beobachtung, die auch auf die Katalogisierung der Fotografie Songea Mbanos im tansanischen Nationalmuseum zutrifft. »The Chief's Wives and Children«, wie die Bildlegende in Culwicks Publikation lautet, ist für Kiwanga weder die passende noch die relevante Angabe zum Bild; stattdessen sind es die Informationen und die Geschichte, die in der Familie überliefert worden sind. Dies mag auch der Grund dafür sein, dass er seine Kamera beim Abfotografieren ausschließlich auf das Bild richtete und selbst die Bildlegende außerhalb des gewählten Ausschnitts lag. Mit dem konsequen-

178 Gespräch mit Amini Kiwanga, Mang'ula, 1.6.2015.

ten Fokussieren auf die Aufnahme löste Kiwanga diese aus dem bisherigen Verwendungszusammenhang, er befreite sie gewissermaßen aus dem kolonialen Kontext. Das Abfotografieren ist auch hier eine Aneignungsstrategie, mit der Fotografien dekontextualisiert und für neue Verwendungen bereit gemacht werden.

Als Amini Kiwanga die Aufnahme aus dem Buch abfotografierte, transformierte er sie mithilfe seiner Digitalkamera materiell, wobei die Aufnahme gleich zwei Spielarten eines Bildwandels erfuhr: Das gedruckte Bild wurde zuerst in digitale Informationen überführt und anschließend wieder in eine analoge Form gebracht, indem es über einen Drucker auf Fotopapiere im Format 15 × 20 cm übertragen wurde. David Zeitlyn spricht in Bezug auf solche Vorgänge von »dematerializing the images through scanning, and then re-materializing them through the creation of new prints«.[179] Abgesehen von den Rasterpunkten, die allerdings nur bei vergrößerter Betrachtung gut erkennbar sind, ist an den fotografischen Abzügen nichts vom früheren Verwendungszusammenhang geblieben.

Nicht zufällig wählte Kiwanga den fotografischen Abzug als neue materielle Form der Fotografie. Er hätte sie auch als digitale Datei über sein Mobiltelefon verschicken können, wie es heute in Tansania üblich ist. Sein Bildgeschenk an die Verwandten verweist noch einmal auf Abzüge als eigenständige Objekte, die aufgehängt und ausgestellt oder in Alben eingesteckt werden können. Ihre Dinghaftigkeit verleiht ihnen eine unmittelbare Wirkung, sie lassen sich gut in familiäre Zusammenhänge einfügen, werden angefasst, von Hand zu Hand weitergereicht und von Nahem angeschaut. Das Betrachten und Beschreiben von fotografischen Bildern geht oft mit dem Wunsch einher, das Bild zu berühren, einen körperlichen Kontakt zur abgebildeten Person herzustellen.[180] Es ist Kiwangas intendierte Gebrauchsweise, die über die materielle Form seiner Familienfotografie entschieden hat.[181] Die Materialität einer Fotografie und ihre Verwendung, so zeigt sich an diesem Beispiel deutlich, stehen in einer Interdependenz.

Die materielle Verwandlung war hier also Voraussetzung dafür, um die Fotografie in den privaten Kontext überführen zu können. Ähnliche Verwandlungen haben all jene Bilder aus Kiwangas Sammlung erfahren, die er Büchern und Broschüren entnommen hat. Aus einer kolonialen Publika-

179 Zeitlyn: Redeeming some Cameroonian Photographs, S. 65.
180 Vgl. Edwards: Photographs as Objects of Memory, S. 227–228.
181 Zum Zusammenspiel des fotografischen Bildes und seiner materiellen Erscheinung vgl. u. a. Edwards/Hart: Introduction: Photographs as Objects; Frizot: Riten und Bräuche.

tion stammt schließlich auch die erwähnte Fotografie seines Urgroßvaters, Kiwanga I. (Abb. 34). In der Verwendungsgeschichte dieser Aufnahme sind ebenfalls mehrere Etappen auszumachen, wobei auch meine Forschungsarbeiten hierbei eine Rolle spielen: Die Aufnahme war mir nämlich bei den Recherchen zur Geschichte des Porträts von Songea Mbano aufgefallen, als ich Friedrich Fülleborns Bildatlas aus dem Jahr 1906 untersuchte.[182] In diesem Bildatlas, der den Textband *Das deutsche Njassa- und Ruwuma-Gebiet* begleitet, findet sich die Fotografie auf einer Tafel mit sieben weiteren Aufnahmen von Männern wieder, die Fülleborn Ende des 19. Jahrhunderts fotografiert hatte. Manche der Männer sind namentlich genannt, andere nur über die Zugehörigkeit zu den ›Stämmen‹ beschrieben, denen Fülleborn sie zuordnete. Die Aufnahmen in standardisierter Frontal- und Seitenansicht lassen vermuten, dass Fülleborn auch sie zum Zweck von anthropometrischen Vermessungen fotografierte.[183] »Der Wabena-Sultan Kiwanga«, so wird der damalige *mtema* im Buch betitelt. Weitere Angaben zu ihm finden sich im dazugehörigen Textband, wie der Bildunterschrift zu entnehmen ist. Auf diesen Seiten beschreibt Fülleborn, der offensichtlich persönliche Bekanntschaft mit Kiwanga I. gemacht hatte, dessen politischen Einfluss, seine Expansionspläne und die Kooperation mit der deutschen Kolonialregierung, aber auch die äußere Erscheinung und den Charakter des *mtema*.[184] Fülleborn schätzt Kiwanga I. als tapfer, treu und zuverlässig ein, er sei ein »unternehmender Kopf«. Diese Eigenschaften meint er auch in seinem Gesicht erkennen zu können, wenn er, von antisemitischen Vorurteilen begleitet, schreibt, Kiwangas »intelligente Züge« erinnerten »durch die Nasenbildung lebhaft an den Typus, den wir gewöhnlich als ›semitisch‹ zu bezeichnen pflegen«. In eurozentrischer Manier interpretiert Fülleborn des Weiteren die europäische Kleidung des *mtema* als Bemühen um ein »würdige[s] Aeussere[s]« und schließt seine Beschreibung mit dem herablassenden Kommentar, Kiwanga I. sei »leider gleich so vielen anderen afrikanischen Fürsten ein zu grosser Freund des Alkohols« – ein unter Kolonialisten verbreiteter Topos.

182 Vgl. Fülleborn: Bildatlas, Tafel 48c. Bildlegende: »Der Wabena-Sultan Kiwanga. Vergleiche Text Seite 179 und 201.«

183 Friedrich Fülleborns Aufenthalt im damaligen Deutsch-Ostafrika und seine fotografischen Praktiken auf der militärischen Expedition sind ausführlich beschrieben im Kapitel 1.3. Seine Publikationen werden eingehend analysiert in Kapitel 1.2.

184 Vgl. Fülleborn: Das deutsche Njassa- und Ruwuma-Gebiet, S. 178–179, 201.

1920 wurde die Fotografie zudem ins *Deutsche Kolonial-Lexikon* integriert, um den Beitrag »Wabena« zu illustrieren.[185] Dieses Lexikon wiederum ist die Quelle, aus der Geraldine und Arthur Culwick die Fotografie entnahmen, um sie in ihrer ethnografischen Studie zu reproduzieren.[186] In *Ubena of the Rivers* ist sie auf dem Titelblatt zu finden, gemeinsam mit einem Porträt seines Sohnes, des damals amtierenden *Mtema* Towegale Kiwanga. Auch hier sind der Bildlegende »The Late Chief Kiwanga I« die Buchkapitel hinzugefügt, in denen mehr über den Porträtierten zu erfahren ist.

Im Wissen, dass Amini Kiwanga weiter nach Fotografien seiner Vorfahren sucht,[187] wandte ich dieselbe Technik an, die er mir zuvor in unseren ausführlichen Gesprächen erklärt hatte: Ich fotografierte die Aufnahme mit meiner Digitalkamera aus dem Bildatlas ab, ließ einen vergrößerten Abzug herstellen und schenkte diesen Kiwanga bei einem Besuch im darauffolgenden Jahr. Erfreut über das Porträt seines Urgroßvaters, wählte Kiwanga für die Fotografie einen mit goldener Farbe bemalten und Ornamenten verzierten Rahmen und reihte sie in seine Ahnengalerie ein. Mit dem Einfügen in einen dekorativen Rahmen geht die materielle Verwandlung weiter, über die Transformation in einen fotografischen Abzug hinaus. Präsentiert innerhalb der Ahnengalerie, entfaltet auch diese Aufnahme eine veränderte Bedeutung. Im privaten Kontext wird sie zum repräsentativen Porträt eines Familienmitglieds.

Eine Frage der Perspektive

Die Verwandlungen der Fotografie von Amini Kiwangas Vater und ihre neue Kontextualisierung beschreiben eine Außenperspektive: Denn damit ging keine Veränderung der Bedeutung einher, insofern es sich für die abgebil-

185 O.A.: Wabena, in: Schnee (Hg.): *Deutsches Kolonial-Lexikon*, Bd. III, S. 646, 648, Tafel 197. Bildlegende: »Aufn. von Fülleborn. Der Wabena-Sultan Kiwanga (Deutsch-Ostafrika).«

186 Culwick/Culwick: Ubena of the Rivers, Frontispiz. Bildlegende: »The Late Chief Kiwanga I. From a photograph by v. Fulleborn in ›Deutsches Kolonial-Lexikon‹ (see Caps. II–IV).«

187 Dass Amini Kiwanga die Porträts seines Urgroßvaters und seines Großvaters nicht aus dem Buch *Ubena of the Rivers* abfotografierte, als er die Aufnahme seines Vaters daraus entnahm, ist nur dadurch zu erklären, dass in seiner Ausgabe oder zumindest in seinem Buchexemplar diese erste Seite fehlte. Hätte er die beiden Aufnahmen gesehen, hätte er sie mit Sicherheit selbst in seine Sammlung überführt.

deten Personen bei der Aufnahme vermutlich immer schon um ein Familienporträt handelte. Es ist durchaus plausibel davon auszugehen, dass sie mit dieser Absicht vor der Kamera posierten. Die Verwendungsweisen und die wechselnden Bedeutungen einer Fotografie, dies zeigte sich auch am Beispiel des Porträts Iluminata Magangas, sind nicht immer als fortlaufende Entwicklung zu verstehen. Vielmehr können Fotografien von Anfang an multiple Bedeutungen aufweisen, und mehrere Verwendungen können zeitlich parallel zueinander stattfinden. Die hier diskutierte Aufnahme veränderte sich insofern nicht von einer ethnografischen Fotografie zu einem Familienporträt – vermutlich war sie immer schon beides.

Pierre Bourdieu schrieb 1965 in einem oft rezipierten Text zur gesellschaftlichen Funktion der privaten Fotografie, dass »[d]ie Bedeutung einer Fotografie […] nicht aus dem [folgt], was an und für sich ist, sondern aus dem, was es für diesen oder jenen ist«.[188] Auch in der wissenschaftlichen Beschäftigung mit historischen Fotografien, die in kolonialen Kontexten entstanden, gibt es seit den 1990er Jahren ein zunehmendes Interesse daran, die Aufnahmen nicht mehr vorrangig aus der Perspektive des Fotografen zu interpretieren, sondern sie als Ausdruck von *agency* der abgebildeten Personen und als Zugang zu ihren historischen Spuren zu verstehen.[189] Genutzt wird dabei einmal mehr das »unkontrollierbare Moment«[190] der Fotografie, dass sich nicht gänzlich steuern lässt, was in das Bild einsickert. Christopher Pinney führt die Indexikalität der Fotografie als Grund dafür aus, dass immer etwas Unvorhergesehenes in die Fotografie einfließt. Aufgrund der »inability of the lens to discriminate«, d. h. der Unfähigkeit der Fotografie, etwas auszuschließen, sei in jedem fotografischen Bild ein subversiver Code präsent, der es offen mache für andere Lesarten und Verwendungen.[191] Mithilfe von Fotografien lassen sich Bruchstellen in allzu statisch und dichotom gedachten Machtbeziehungen erkennen, gerade weil oft auch Zufälliges und Nichtintendiertes auf dem Bild zu sehen ist.[192] Wie inszeniert die Fotografien und wie asymmetrisch die Machtbeziehungen in der Aufnahmesituation auch waren, die Fotografien halten exakt den Moment fest, in dem die Abgebildeten in das fotografische Projekt eingebunden waren. Sie sind in den

188 Bourdieu: Die gesellschaftliche Definition der Photographie, S. 99.
189 Banks/Vokes: Introduction: Anthropology, Photography and the Archive, S. 337.
190 Krüger: Zirkulation, Umdeutung, Aufladung, S. 4.
191 Pinney: Introduction. »How the Other Half …«, S. 6.
192 Vgl. Edwards/Morton: Introduction. Photography, Anthropology, and History, bes. S. 3–5; Edwards: Raw Histories, S. 5–6.

Fotografien präsent – oder, um es mit den Worten von Elizabeth Edwards wiederzugeben: »[…] a photograph is a moment, positive or negative, happy or terrifying, that someone lived through – their being, their presence. Their standpoint […] is traced in the image.«[193]

Um diese Spur geht es denn auch in Projekten, die Fotografien aus europäischen und nordamerikanischen Archiven zu den abgebildeten Menschen, deren Nachfahren oder zumindest in ihre Herkunftsregionen zurückbringen, sogenannten *photographic repatriations* oder *returns*, die sich in den vergangenen Jahren wachsender Beliebtheit erfreuten.[194] Solche Initiativen und die zugehörigen fotografischen Ausstellungen zielen zum einen auf die Rückführung, zum anderen auf die mit den Bildern verbundenen Formen von Wissen und Narrationen, die im Zuge der Rückführung revitalisiert werden.[195] Die Nachkommen der Abgebildeten sehen in den historischen Fotografien häufig hinter die stereotype Darstellungsweise und freuen sich über die fotografischen Bilder ihrer Vorfahren.[196] Diesen Prozess »of ›looking past‹ […] the historical contexts of colonial visualization and picture making« verstehen Edwards und Morton als »a contemporary and ongoing process of re-appropriating historical imagery by indigenous communities«.[197]

Amini Kiwangas Beispiel indes ist nicht in solche Projekte einzureihen, denn seine Aneignung der Familienfotografie ist Ergebnis einer Eigeninitiative: Er hat sich selbst des Bildes bemächtigt. Verbindend jedoch ist, dass Kiwanga keine ›verdeckte Geschichte‹ enthüllt, denn im Kreis seiner Familie war die Aufnahme nie hinter einer ethnografischen Fotografie verschwun-

---

193 Edwards: Anthropology and Photography. A Long History, S. 240. Edwards erläutert, wie das philosophische Konzept der *presence* in Bezug auf Fotografien fruchtbar gemacht wird, und schlägt es als Alternative zum häufig verwendeten Begriff der *agency* vor, der zu kurz greife, etwa wenn es um die Untersuchung von Zwangs- oder entmenschlichenden Situationen geht, in denen manche der Fotografien entstanden.

194 Vgl. u. a. Morton/Oteyo: Paro Manene; Dietrich/Bank (Hg.): An Eloquent Picture Gallery; Peers/Brown: Pictures Bring Us Messages; Croft: Laying Ghosts to Rest. Die Effektivität der *photo-elicitation* zur Ermittlung historischen Wissens oder von Erinnerungen an die Kolonialzeit stellt Liam Buckley allerdings infrage. Er machte in Gambia die Erfahrung, dass Fotografien aus der Kolonialzeit keine Kommentare zur kolonialen Vergangenheit evozierten, dafür aber Informationen über ästhetische Werte der Gegenwart freilegten, da die Befragten vor allem auf kompositorische und ästhetische Details der Bilder reagierten. Vgl. Buckley: Photography and Photo-Elicitation after Colonialism.

195 Vgl. Dudding: Visual Repatriation and Photo-Elicitation, S. 218.

196 Vgl. u. a. Aird: Growing up with Aborigines, S. 23–25; Tsinhnahjinnie: When Is a Photograph Worth a Tousand Words?.

197 Edwards/Morton: Introduction. Photography, Anthropology, and History, S. 7.

den. Er lädt sie nicht mit *neuer* Bedeutung auf, denn die Abgebildeten sahen sich schon immer gemeinsam als Familie abgebildet. Das Herauslösen aus dem kolonialen Verwendungskontext und die Aneignung, wie sie zuvor beschrieben worden sind, passieren aus Kiwangas Perspektive also einzig auf der materiellen Ebene.

Diese materielle Aneignung wird neben der Verwandlung des Bildes in einen fotografischen Abzug noch auf einer zweiten, tieferen Ebene sichtbar: Auf dem Abzug, den Kiwanga für seine eigene Sammlung behalten hat, kennzeichnete er seinen Vater mit einem Pfeil und der Aufschrift *Father*.[198] Mit dieser Markierung weist er nicht nur den Jungen auf der Fotografie als seinen Vater aus, sondern zugleich auch sich selbst als Eigentümer dieses Abzugs. »In many ways it is the materiality of people's photographs that makes them ›their own‹«[199] – diese Feststellung von Elizabeth Edwards und Janice Hart hat für Kiwangas Abzug also in zweifacher Weise Gültigkeit: Mit der beschriebenen materiellen Transformation holte er ein fotografisches Bild aus einem Buch aus der Zeit des britischen Kolonialismus in den familiären Verwendungszusammenhang der Gegenwart, und mit der handschriftlichen Markierung seines Vaters auf einem der Abzüge wies er diesen als seinen eigenen aus.

3.4 Epilog: Verwendungsspuren im Bild

Fotografien, die einst im kolonialem Tansania entstanden sind, werden heute also in vielfältiger Weise weiterverwendet – nicht nur in Museen und Publikationen zur Geschichtsvermittlung, sondern auch im Privaten, etwa wenn Menschen sich ihrer bemächtigen und mit individuellen Erinnerungen und persönlichen Geschichten verbinden. Amini Kiwanga hat die Fotografie seines Vaters aus einer ethnografischen Studie entnommen, in der sie »The Chief's Wives and Children« visualisierte und die Ausführungen zur Kindersterblichkeit innerhalb der Manga-Bena-Gesellschaft illustrierte. Die Fotografie ist in *Ubena of the Rivers* auch Teil der Porträtierung der royalen Familie, die *Mtema* Towegale Kiwanga im Kontext der *indirect rule* politische

198 Dass Kiwanga hier den englischen dem kiswahilisprachigen Ausdruck vorzieht, könnte darauf zurückzuführen sein, dass ›father‹ spezifischer ist als ›baba‹, ein Begriff, der weit gefasst ist und auch als unpersönliche Form der Ansprache verwendet wird. Eine andere Interpretationsmöglichkeit ist Kiwangas Sprachgebrauch: In Tansania fließen oft einzelne englische Ausdrücke ins gesprochene Kiswahili ein.

199 Edwards/Hart: Introduction: Photographs as Objects, S. 14.

Vorteile in regionalen Konflikten verschaffte. Mit der neuen Verwendung hat die Fotografie jedoch nur von außen betrachtet einen Bedeutungswandel erfahren, denn für die Abgebildeten war die Aufnahme nie eine ethnografische Illustration, sondern vermutlich schon immer ein Familienporträt. Um sie als solches zu gebrauchen, musste das fotografische Bild allerdings aus dem kolonialen Verwendungszusammenhang entfernt und materiell verändert werden. Kiwanga hat die Fotografie aus dem früheren Publikationskontext herausgelöst, indem er sie abfotografiert und in einen Abzug überführt hat. Hier zeigt sich die Fotografie wiederum als zentrale Reproduktionstechnik und das Abfotografieren als Aneignungsstrategie. Der Abzug, aufbewahrt im repräsentativen Umschlag, kann bei besonderen Gelegenheiten gezeigt und herumgereicht werden und ist Ausgangspunkt von Erinnerungen und Überlieferungen der Familiengeschichte.

Die verschiedenen Nutzungsweisen haben Spuren an der Fotografie hinterlassen, und durch die wiederholte Reproduktion hat sich die Verwendungsgeschichte ins Bild eingeschrieben. Dies ist sichtbar im Abzug, den Amini Kiwanga mir beim Wiedersehen im Juli 2016 geschenkt hat: Er hat seine Fotografie erneut mit der Digitalkamera abfotografiert und einen weiteren Abzug ausdrucken lassen. Der neue Abzug ist etwas größer als sein eigener, 15 × 20 cm, und liegt wiederum in Schwarz-Weiß vor, obwohl das glänzende Fotopapier – *Fujicolor Crystal Archive* der Marke Fujifilm – auch ein farbiges Bild zugelassen hätte. In diesem größeren Abzug sind mit bloßem Auge Rasterpunkte erkennbar, sie zeugen vom drucktechnischen Reproduktionsverfahren, mit dem die Fotografie in den 1930er Jahren in die ethnografische Studie von Arthur und Geraldine Culwick eingefügt wurde. Der Pfeil und die Beschriftung, Hinweise auf den familiären Verwendungszusammenhang und sichtbare Zeichen der Aneignung, haben sich von der Oberfläche ins fotografische Bild hineinverschoben. Selbst die Gebrauchsspuren, d. h. der Knick am oberen rechten Rand und die Beschädigungen an der rechten Seite, sind Teil des Bildes geworden.

In diesem durch vielfache Reproduktion entstandenen Abzug zeigt sich wiederum eine zentrale medienspezifische Eigenschaft der Fotografie: »Der photographische Prozess«, so schreibt Ulfert Tschirner, »selektiert nicht zwischen wesentlichen und unwesentlichen Elementen der Vorlage, sondern gibt alle sichtbaren Bildspuren ohne jede kunstbewusste Hierarchisierung wieder.«[200] Auch Alters- und Gebrauchsspuren, die sich an der Materialität

200 Tschirner: Museum, Photographie und Reproduktion, S. 131.



Abb. 44: Die hier wiedergegebene Fotografie hat eine vielfache Transformation erfahren: Sie lag wohl einst als Abzug vor, dieser wurde auf eine Druckplatte übertragen, um in der ethnografischen Studie wiedergegeben werden zu können. Aus dieser hat Amini Kiwanga sie abfotografiert und in einen Abzug überführt. Kiwanga fotografierte diesen Abzug erneut ab, um davon einen weiteren Abzug für mich machen zu lassen. Ich habe diesen Abzug wiederum gescannt, um ihn als digitale Datei in das vorliegende Buch einfügen zu können.

des fotografischen Objekts ablagern, werden genauso wiedergegeben wie das eigentliche fotografische Bild. In diesem Abzug wird deutlich, dass die Fotografie nicht nur Bild und Objekt ist, sondern – und für Kiwangas Sammlung ganz wesentlich – eine Reproduktionstechnik. Die Rasterpunkte, die Beschriftung und die materielle Beschädigung sind bei der wiederholten Reproduktion ins Bild eingedrungen, sodass die Verwendungsgeschichte schließlich in diesem Abzug sichtbar ist.

Nachbetrachtung: Fotogeschichten und Geschichtsbilder

In kolonialen Publikationen und Archiven haben tausende Fotografien aus dem 19. und frühen 20. Jahrhundert die Zeit überdauert. Dort finden sie sich eingebunden in Darstellungen von Missionaren, Kolonialbeamten, Forschungsreisenden und anderen kolonialen Akteuren – Darstellungen, in denen die tansanische Seite der Geschichte weitgehend unsichtbar bleibt. In Tansania erscheinen dieselben Fotografien heute in anderen, postkolonialen Narrativen. Die neuen, oft unvorhergesehenen Verwendungsweisen spiegeln die grundlegenden Veränderungen wider, die die Geschichtsbilder seit der Unabhängigkeit 1961 erlebt haben. Zugleich veranschaulichen sie, wie koloniale Hinterlassenschaften angeeignet, umgedeutet und in etwas Neues verwandelt werden können. In der Kontrastierung mit den kolonialen Nutzungsformen werden die tiefgreifenden Bedeutungsverschiebungen fassbar, die manche der Bilder in diesem Prozess erfahren haben.

Werden umgekehrt Gebrauchsweisen historischer Fotografien auch als Repräsentationen von Geschichtsvorstellungen verstanden, lassen sich in ihren Verwendungsgeschichten Verschiebungen in der Interpretation historischer Ereignisse sowie in der jeweiligen Bewertung von Akteuren und Entwicklungen nachzeichnen. Die veränderten Geschichtsbilder machen sich im Umgang mit den Fotografien aus der Kolonialzeit bemerkbar: Hier konkretisiert sich, wie Tansanierinnen und Tansanier sich der Geschichte bemächtigen.

Die Aneignung, Umdeutung und Neuverwendung von Fotografien ist dabei allerdings nicht nur Ergebnis einer veränderten Perspektive auf die Geschichte, sondern zugleich auch Teil des Prozesses, in dem historische Vorstellungen über die koloniale Vergangenheit verfestigt und vermittelt werden. Wie dies geschieht, zeigte sich in der ersten Fotogeschichte: Hier wurde Schritt für Schritt nachvollzogen, wie das Porträt Songea Mbanos beim Aufbau der fotografischen Sammlung des Nationalmuseums aus dem kolonialen Verwendungszusammenhang herausgelöst und mit neuer Bedeutung

überschrieben wurde. Die Umdeutung zum Porträt eines bedeutenden antikolonialen Widerstandskämpfers beginnt mit der Einfügung ins museale Ordnungssystem sowie der Verknüpfung mit den für passend erachteten Informationen und setzt sich mit den anhaltenden Verwendungen fort. Wenn die Fotografie in Ausstellungen und Publikationen gezeigt wird, wird die im Archiv konstruierte Bedeutung in die Öffentlichkeit getragen.

Songea Mbanos Porträt ist kein Einzelfall: Das tansanische Nationalmuseum hat Ende der 1960er und in den 1970er Jahren tausende Bilder im Archiv zusammengeführt und sie so geordnet, erschlossen und aufbereitet, dass sie für die Vermittlung des damals neu ausgearbeiteten Geschichtsbildes nutzbar wurden. Dieser Aufbau eines kompatiblen Bestands historischer Fotografien gibt daher Einblicke in die Herausbildung und Etablierung der nationalen Narrative, die im Dienst des *nation building* standen und sich explizit gegen die Vorstellung eines geschichtslosen, unterlegenen afrikanischen Kontinents richteten – eine koloniale Konstruktion, die sich im Laufe des 19. Jahrhunderts verdichtet hatte und die mitunter noch heute nachwirkt.

Fotografien sind wirkmächtige Medien in der Konstruktion von Geschichte. Sie beeinflussen, wer und was erinnert wird. Besonders deutlich wurde dies an der Fotografie der Majimaji-Kriegsgefangenen aus Songea. Durch die Verknüpfung mit den Massenhinrichtungen der Ngoni-Elite hat die Fotografie einen Bedeutungszuwachs erfahren und zugleich dazu beigetragen, die Ereignisse in Songea über die Ruvuma-Region hinaus bekannt zu machen und den 27. Februar 1906 in der nationalen Erinnerungskultur zu verankern.

In öffentlichen Institutionen, für politische Parteien, religiöse und andere Gemeinschaften genauso wie in privaten Kontexten sind Fotografien besonders beliebte Medien in der Vermittlung von Geschichte und Geschichten. Sie gelten als unmittelbar und authentisch, sie erheischen Aufmerksamkeit und ihnen wird zugestanden, eine unmittelbare Verbindung zu den Abgebildeten und zur Vergangenheit herzustellen. Fotografien sind allerdings nur insofern Speichermedien und Stabilisatoren, als dass die abgebildeten Personen, Orte oder Ereignisse durch sie eher in Erinnerung bleiben, denn die fortgesetzten Narrative, in die sie eingebettet sind, werden immer wieder neu ausgehandelt. Sie verändern sich und variieren je nach Perspektive, aus der sie interpretiert und erzählt werden. Während die fotografischen Bilder stabil sind, wandeln sich also ihre Bedeutungszusammenhänge.

Hier liegt auch das geschichtswissenschaftliche Potenzial der Analyse von Verwendungsformen historischer Fotografien. Sei es im medialen Umfeld

von Publikationen, Ausstellungen oder mündlichen Praktiken wie etwa dem gemeinsamen Betrachten – Fotografien bieten eine Möglichkeit, Zugang zu überlieferten Erinnerungen und Geschichtsinterpretationen zu finden, die weder in den kolonialen Darstellungen vertreten sind noch in die nationale Meistererzählung aus der Zeit nach der Unabhängigkeit passen. Innerhalb von Gemeinschaften und Familien bestehen sie hingegen fort, gerade weil sie in den offiziellen Geschichtsbildern keinen Platz gefunden haben. In den letzten Jahren zogen sie vermehrt geschichtswissenschaftliche Aufmerksamkeit auf sich, etwa im Rahmen der Neuerforschung des Majimaji-Kriegs oder bei der Untersuchung von Geschichtspraktiken abseits offizieller Einrichtungen.

Eine intensivere Beschäftigung mit historischen Narrativen, die bislang verdeckt geblieben oder ignoriert worden sind, fordert auch Oswald Masebo in Bezug auf die deutsche Kolonialzeit. Nachdem die tansanische Geschichtsforschung die zerstörerische Seite des Kolonialismus aufgezeigt habe, müsse sie sich nun vermehrt mit der Frage beschäftigen, wie Individuen und Gesellschaften die schwierigen Bedingungen bewältigten, um einen produktiven Umgang mit der Kolonialzeit zu entwickeln.[1] Es müssten Geschichten von Resilienz, Entschlossenheit und Bemächtigung sichtbar gemacht werden, Geschichten von Stärke, Widerstand und kreativer Anpassungsfähigkeit, die zeigen, dass die Tansanierinnen und Tansanier keine passiven Opfer des Kolonialismus waren.[2] Weil ihre historischen Erfahrungen, Praktiken, Handlungen und Vorstellungen durch das Kolonialarchiv und die kolonialen Publikationen nicht erschlossen werden könnten, plädiert Masebo zudem für eine Erweiterung der Ansätze und eine konsequentere ›Dekolonisierung der Methoden‹.[3] Neue methodische Herangehensweisen

1 Masebo formulierte die Forderung nach ›new narratives‹ in einem Vortrag in Hamburg, in dem er ausführt, dass die deutsche Kolonialzeit in erster Linie mit Unterdrückung und Gewalt in verschiedenen Formen assoziiert wird und in Anbetracht des gegenwärtigen Geschichtsbildes das Konzept des *shared legacy* oder der *shared history* in Tansania unbrauchbar sei. Masebo: Postcolonial Memory. A Shared Legacy (Vortrag).

2 Vgl. hierzu des Weiteren auch Masebo: Objekte des Widerstands, S. 252–254.

3 Masebo: Entangled Histories: Dar es Salaam – Hamburg (Keynote). Masebo war 2016 an einem Projekt im Rahmen des *Humboldt Lab Tanzania* beteiligt, in dem Fotografien von translozierten Objekten, die heute im Depot des *Ethnologischen Museums zu Berlin* lagern, fachkundigen Tansanierinnen und Tansaniern gezeigt wurden, um die abgebildeten Objekte von ihnen interpretieren zu lassen. Mit diesem Vorgehen sei nicht nur ihre Provenienz erforscht worden, sondern es seien auch frühere Bedeutungen der Objekte und mit ihnen neue Narrative und Geschichten freigelegt worden. Vgl. Masebo: Objekte des Widerstands.

seien erforderlich, um Formen der Speicherung und Überlieferung tansanischer Vorstellungen und Erfahrungen der vorkolonialen und kolonialen Zeit zu untersuchen. Die Beschäftigung mit Gebrauchsweisen historischer Fotografien könnte ein praktikabler Ansatz sein, solche Geschichten weiter freizulegen. Dies erfordert allerdings, die mit den Fotografien vermittelten Geschichten in den Mittelpunkt zu stellen und vertiefter auf sie einzugehen, als dies in den Fotogeschichten getan worden ist.

Es ist ein Anliegen dieses Buchs, die Eigeninitiative und die kreative Nutzung von Gestaltungsmöglichkeiten im Umgang mit materiellen Hinterlassenschaften aus der Kolonialzeit in historischer Perspektive und mit geschichtswissenschaftlicher Methodik herauszustellen. Aus diesem Grund liegt einer der Schwerpunkte in den Fotogeschichten immer auf Praktiken der Aneignung historischer Fotografien sowie der Geschichtsvermittlung. Die weitverbreitete, einfache und effiziente Technik des Abfotografierens aus Büchern und anderen Publikationen findet sowohl in Institutionen als auch im privaten Rahmen Anwendung. Durch diese Reproduktionstechnik werden fotografische Bilder von ihrem bisherigen Verwendungszusammenhang getrennt und in zweifacher Hinsicht mobil gemacht – durch die Auflösung der Bedeutung, die im kolonialen Kontext konstruiert wurde, aber auch ganz praktisch durch die Loslösung von ihren materiellen Trägern. In der dritten Fotogeschichte wurde am Beispiel von Amini Kiwangas Familienfotografie vertieft, dass beides eine grundlegende Voraussetzung für die Einbindung historischer Fotografien in neue Gebrauchsformen ist.

Diese Inbesitznahme findet ihren sprachlichen Ausdruck in einer Formulierung, die mir in den Gesprächen mit Kuratorinnen, Archivaren und Fotografen immer wieder begegnet ist. »I have it«,[4] war oft die Antwort, als ich nach bestimmten Fotografien fragte. Gemeint ist damit, dass das besagte fotografische Bild Bestandteil der eigenen digitalen Sammlung ist, ob nun registriert in einer Datenbank oder gespeichert in einem Dokumentenordner auf dem persönlichen Computer. Dass sie lediglich über

4 Gespräch mit Charles Kayoka, Dar es Salaam, 16.5.2015; Gespräch mit Philip C. M. Maligisu, Dar es Salaam, 19.6.2015; Gespräch mit Balthazar Nyamusya, Songea, 22.5.2015; Gespräch mit Flower Manase und Sophia Maka, Dar es Salaam, 15.6.2016; Gespräch mit Amini Kiwanga, Mang'ula, 1.6.2015; Gespräch mit Marcel Gabriel Kessy (Archivar des *Catholic Museum* Bagamoyo), Bagamoyo, 23.6.2015.

sogenannte *softcopies*[5] verfügen – Digitalisate, die durch Scannen oder Abfotografieren mit der Digitalkamera entstanden sind –, stellt für die neuen Besitzerinnen und Besitzer keinen Nachteil dar. Im Gegenteil: Das fotografische Bild liegt in einer für den weiteren Gebrauch optimalen medialen Form vor. Es lässt sich problemlos auf Fotopapier ausdrucken, in neue Publikationen einfügen oder in ein Ausstellungsobjekt verwandeln, es kann in Webseiten eingebunden werden oder in den sozialen Medien zirkulieren. Wenn Michel de Certeau vorgefundene Produkte als Repertoire versteht, die einen Handlungsspielraum für eigene Verwendungen zulassen, dann trifft dies in besonderer Weise auf Fotografien zu. Sie sind einfach zu reproduzieren, lassen sich materiell verändern und in neue mediale Konstellationen einfügen, sodass sie in ganz unterschiedliche Formen und Praktiken der Geschichtskultur integriert werden können. Die neuen Nutzerinnen und Nutzer machen von diesem Spielraum Gebrauch, sie verwenden die Fotografien in vielfältiger Weise und überschreiben sie dabei mit neuen Bedeutungen.

Diesem Umgang mit historischen Fotografien und den damit einhergehenden Umdeutungen sollte auch in entsprechenden Diskussionen außerhalb Tansanias mehr Beachtung geschenkt werden. Es geht dabei nicht darum, die vielfach äußerst problematischen Entstehungs- und Verwendungskontexte auszublenden oder zu relativieren. In den Fotogeschichten ist herausgearbeitet und betont worden, dass viele der fotografischen Begegnungen von Gewalt geprägt waren oder nur aufgrund asymmetrischer Machtverhältnisse überhaupt stattfanden. In der Analyse der kolonialen Gebrauchsweisen wurde deutlich, dass Fotografien an mächtigen Konstruktionen mitwirkten, die weitreichende Implikationen für koloniale Praktiken hatten und in manchen Vorstellungen über ›Afrika‹ noch immer nachklingen. Friedrich Fülleborn präsentierte Songea Mbanos Porträt als Anschauungsmaterial für anthropologische Studien, deren Grundlage und Ziel rassistische Theorien und ihre Übersetzung in die politische Praxis waren. In Johannes Häfligers missionspropagandistischer Darstellung der Ereignisse vom 27. Februar 1906 zeigt die Fotografie der zum Tode verurteilten Majimaji-Kriegsanführer Täuflinge, die er im letzten Moment vor der ewigen Verdammnis rettete. Und in *Ubena of the Rivers* ist die Aufnahme von Amini Kiwangas Familie Teil der administrativen Ethnografie, mit der in den

5 Eine *softcopy* ist das digitale Pendant zur *hardcopy*, einer materiell vorliegenden Kopie des Originals. Gespräch mit Flower Manase und Sophia Maka, Dar es Salaam, 15.6.2016.

1920er und 1930er Jahren Ethnisierungsprozesse einhergingen. Diese drei Fotografien und viele weitere, die in diesem Buch nur am Rande diskutiert wurden, sind Teil einer Kolonialliteratur, die Afrika als Gegenstück eines modernen, geschichtsträchtigen Europas konstruierte. Demgegenüber eröffnen die heutigen Verwendungsweisen der gleichen Fotografien andere Sichtweisen auf dieselbe Geschichte.

Damit ist eine zweite Ebene angesprochen, auf der durch die neuen Gebrauchsformen Handlungsmacht von Tansanierinnen und Tansaniern erkennbar wird. Anders als in den kolonialen Publikationen sind die Abgebildeten hier nämlich individuelle und geschichtsmächtige Akteure. Die einseitigen kolonialen Darstellungen und der ›koloniale Blick‹ werden aufgebrochen, wenn mit historischen Fotografien Geschichten aus der Kolonialzeit aus einer tansanischen Perspektive erzählt werden. In gewisser Weise ist es daher als eine bewusst oder unbewusst praktizierte Form der Subversion zu verstehen, wenn mit der Aneignung, Umdeutung und Neuverwendung die Absichten unterlaufen werden, mit denen die Fotografien in der ›Kolonialbibliothek‹ genutzt wurden.

Eigeninitiative und Kreativität zeigen sich also, wenn Tansanierinnen und Tansanier sich Fotografien diskursiv und materiell aneignen; die Handlungsmacht historischer Akteure scheint zudem in den Geschichten auf, die durch diese Fotografien vermittelt werden. Und schließlich können auch die fotografischen Bilder selbst Beziehungen oder Tätigkeiten zeigen, die in schriftlichen Kolonialquellen und -publikationen verschwiegen geblieben sind. Dies belegen etwa die beiden Fotografien, auf denen Afrikaner beim Arbeiten im wissenschaftlichen Laboratorium und vor dem ›mobilen Fotolabor‹ abgebildet sind, eingerichtet zur Entwicklung von fotografischen Negativen und Abzügen.

Ob als Quellen, Forschungsgegenstände oder methodische Hilfsmittel: Historische Fotografien stellen für die tansanische Geschichtsschreibung ein noch unausgeschöpftes Potenzial dar. Mit ihnen lassen sich – unter anderem – historische Vorstellungen untersuchen und überlieferte Erfahrungen und Geschichten überhaupt erst sichtbar machen, die zu einer erweiterten Kolonialgeschichte beitragen können, die nicht nur wissenschaftlichen Kriterien, sondern ebenso den aktuellen Anliegen und Ansprüchen der Menschen gerecht wird.

Abbildungen und Karten

In diesem Verzeichnis sind die Bildlegenden jener Verwendungen aufgeführt, denen die Fotografien entnommen wurden.

Abb. 8: Tb. 43–44, in: Fülleborn, Friedrich: *Beiträge zur physischen Anthropologie der Nord-Nyassaländer. Anthropologische Ergebnisse der Nyassa- und Kinga-Gebirgsexpedition der Hermann und Elise geb. Heckmann Wentzel-Stiftung*, Berlin 1902.

Abb. 9: Tb. 35, in: Fülleborn, Friedrich: *Das deutsche Njassa- und Ruwuma-Gebiet, Land und Leute, nebst Bemerkungen über die Schire-Länder, Bildatlas*, Berlin 1906.

Abb. 10: »Reisekamera, A. Stegemann, Berlin, ca. 1900, Objektiv: Goerz Doppel Anastigmat«. © Deutsches Technikmuseum Berlin. Fotografie: Daniel Jiménez, in: *Flickr*, https://www.flickr.com/photos/danipuntocom/15132293999/in/album-72157647482244639 [Stand: 6.7.2017], reproduziert mit freundlicher Genehmigung des Fotografen.

Abb. 11: Fig. 1–6, »Photographischer Arbeitskasten«, in: Fülleborn, Friedrich: *Das deutsche Njassa- und Ruwuma-Gebiet, Land und Leute, nebst Bemerkungen über die Schire-Länder*, Berlin 1906, S. 25–31.

Abb. 12: Tb. 3e, »Mein Faktotum, der Suaheli Ali«, in: Fülleborn, Friedrich: *Das deutsche Njassa- und Ruwuma-Gebiet, Land und Leute, nebst Bemerkungen über die Schire-Länder, Bildatlas*, Berlin 1906.

Abb. 13: Tb. 3d, »Photographischer Arbeitsschuppen im Lager«, in: Fülleborn, Friedrich: *Das deutsche Njassa- und Ruwuma-Gebiet, Land und Leute, nebst Bemerkungen über die Schire-Länder, Bildatlas*, Berlin 1906.

Abb. 14: Tb. 7a, »Mein Laboratorium in Alt-Langenburg. Die Wände sind nach Art der Suaheli-Häuser aus Pfahlwerk und Lehm errichtet«, in: Fülleborn, Friedrich: *Das deutsche Njassa- und Ruwuma-Gebiet, Land und Leute, nebst Bemerkungen über die Schire-Länder, Bildatlas*, Berlin 1906.

Abb. 15: Tb. 5c, »Oberleutnant Engelhardt demonstriert den versammelten Wangoni-Sultanen die Wirkung der Hinterlader und des Maxim-Geschützes«, in: Fülleborn, Friedrich: *Das deutsche Njassa- und Ruwuma-Gebiet, Land und Leute, nebst Bemerkungen über die Schire-Länder, Bildatlas*, Berlin 1906.

Abb. 16: Tb. 35 (1–3), in: Fülleborn, Friedrich: *Beiträge zur physischen Anthropologie der Nord-Nyassaländer. Anthropologische Ergebnisse der Nyassa- und Kinga-Gebirgsexpedition der Hermann und Elise geb. Heckmann Wentzel-Stiftung*, Berlin 1902.

Abb. 17: Tb. 41 (1), »Mlamiro, aus altem Zulu-Häuptlingsgeschlecht«, in: Fülleborn, Friedrich: *Beiträge zur physischen Anthropologie der Nord-Nyassaländer. Anthropologische Ergebnisse der Nyassa- und Kinga-Gebirgsexpedition der Hermann und Elise geb. Heckmann Wentzel-Stiftung*, Berlin 1902.

Abb. 18: »Baadhi ya Machifu wa kingoni wakiwa ndani ya ereza la miti lililoko mjini Songea muda mfupi kabla ya kunyongwa siku ya tarehe 27/02/1906«, in: Mkoa wa Ruvuma, Wizara ya Maliasili na Utalii (Hg.): *Maadhimisho ya Kumbukizi ya Vita vya Maji Maji. Toleo la 1, Mwaka 2006, 2010–2012*, o. O. 2013, S. 19.

Abb. 19: Ruvuma in Tanzania, in: *Wikimedia Commons*, https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Ruvuma_in_Tanzania.svg#metadata [Stand: 30.8.2020]. Lizenz: CC BY-SA 3.0.

Abb. 20: Majimaji-Gedenkobelisk, Maji Maji Memorial Museum, Songea. Fotografie: Eliane Kurmann, 22.5.2015, reproduziert mit freundlicher Genehmigung des Maji Maji Memorial Museum.

Abb. 21: »Mashujaa wa Vita vya Maji Maji muda mfupi kabla ya kunyongwa siku ya tarehe 27-02-1906. ** Maji Maji War warriors shortly before they were hanged on 27-02-1906«, ausgestellt im Maji Maji Memorial Museum, Songea. Fotografie: Eliane Kurmann, 22.5.2015, reproduziert mit freundlicher Genehmigung des Maji Maji Memorial Museum.

Abb. 22: *Mwenye* Mchekenje mit seinem Sohn Basilius. Private Sammlung von Gabriel Mchekenje, in: Rushohora, Nancy/Kurmann, Eliane: Look at Majimaji! A Plea for Historical Photographs in Tanzania, in: *African Studies* 77/1, 2018, S. 87–104, hier S. 99.

Abb. 23: Umschlagvorderseite des Buchs: Abdallah, Hussein Bashir: *Jihadi Kuu ya Majimaji 1905–1907*, Dar es Salaam 2011.

Abb. 24: »Kigonsera zur Zeit der Hungersnot 190[!] 1906/07«, Fotografie: Johannes Häfliger, Kigonsera 1906–1907. Archiv der Benediktiner-Abtei St. Otmarsberg, Fotoarchiv, Umschlag: »53Aa–b Stationen / ehem. Pe-Gebiet«, Be) Kigonsera alt. Bau, fotografischer Abzug Nr. 60, reproduziert mit freundlicher Genehmigung der Benediktiner-Abtei St. Otmarsberg in Uznach.

Abb. 25: »Die Kirche in Peramiho nach der Zerstörung«, in: Häfliger, Johannes: Nachrichten aus der Mission. Aus Wiedhafen berichtet P. Johannes, in: *Missions-Blätter*, X. Jg., Nr. 7, 1905/06, S. 99.

Abb. 26: Zweite Seite des Beitrags: O.A: Nachrichten aus der Mission. Aus Songea, in: *Missions-Blätter*, X. Jg., Nr. 9, 1905/06, S. 129–131, hier S. 130.

Abb. 27: Umschlagvorderseiten der Quellensammlungen: Gwassa, G. C. K./Iliffe, John (Hg.): *Records of the Maji Maji Rising 1905–1907*, *Part One*, Dar es Salaam 1967; Gwassa, G. C. K./Kamana, Clement (Hg.): *Kumbukumbu za Vita vya Maji Maji. Sehemu ya Kwanza, 1905–1907*, Nairobi, Dar es Salaam, Kampala o. J.; Gwassa, G. C. K./Iliffe, John (Hg.): *Records of the Maji Maji Rising 1905–1907*, *Part One*, Dar es Salaam o. J.

Abb. 28: »Häuptlinge des Songea-Bezirks. 1. Masundo, ein Jumbe von Uramboni. 2. Sanangura, ein Jumbe von Songea. 3. Msango, ein Jumbe von Pambalyoto. 4. Mputa, ein Jumbe von Mgazini. 5. Pambalyoto. 6. Songea. 7. Chabruma (kleiner Häuptling). 8. Sultan Chabruma. 9. Mputa. 10. Chemchaya. 11. Ntepa, ein Jumbe von Matola. 12. Matola, Sohn des Mharuli. 13. Magodi. 14. Njoroza. 15. Masesse. 16. Ninyizea. (13–16 Söhne des Songea)«, in: Häfliger, Johannes: Nachrichten aus der Mission. Aus Kigonsera, in: *Missions-Blätter*, VI. Jg., Nr. 3, 1902, S. 73–75.

Abb. 29: Zwei Gemälde von Songea Mbano und Mpambalioto Soko, unbekannter Künstler, ausgestellt im Maji Maji Memorial Museum, Songea. Fotografie: Eliane Kurmann, 22.5.2015, reproduziert mit freundlicher Genehmigung des Maji Maji Memorial Museum.

Abb. 30: »27. February 1906. A black day in the History of the Wangoni. Most of the chiefs and important leaders were hanged by the German military administration. 1. Nkosi Mputa Gama, 2. Magodi Mbano, 3. Njorosa Mbano, 4. Zimanimoto Gama, 5. Fratera Gama, 6. Mtepa Hawayi Gama, 7. Mtekateka Tawete, 8. Majiyakuhanga Komba, 9. Mpambalioto Soko, 10. Songea Mbano, 11. Mputa Mkuzo Gama«, in: Ebner, Elzear: *The History of the Wangoni and their Origin in the South African Bantu Tribes*, Peramiho 1987, Bildteil.

Abb. 31: Doppelseite aus dem Bildteil des Buchs: Ebner, Elzear: *The History of the Wangoni and their Origin in the South African Bantu Tribes*, Peramiho 1987.

Abb. 32: Fotografie von Amini Kiwangas Vater und seiner Familie, Mlimba 1933 oder 1934. Private Sammlung von Amini Kiwanga, reproduziert mit seiner freundlichen Genehmigung.

Abb. 33: Kiwanga Photo Studio. Fotografie: Eliane Kurmann, Mang'ula, 1.6.2015.

Abb. 34: Drei Porträts aus Amini Kiwangas Ahnengalerie, die seinen Urgroßvater, seinen Großvater und seinen Vater zeigen. Private Sammlung von Amini Kiwanga, reproduziert mit seiner freundlichen Genehmigung.

Abb. 35: Amini Kiwanga vor seinem Fotostudio. Fotografie: Eliane Kurmann, Mang'ula, 1.6.2015.

Abb. 36: Cloud Mayuta bei der Arbeit in seinem Fotostudio. Fotografie: Sara Gassmann, Mang'ula, 20.7.2012, reproduziert mit freundlicher Genehmigung der Fotografin.

Abb. 37: Cleophas Mapunda vor seinem Haus. Fotografie: Eliane Kurmann, Peramiho B, 26.5.2015.

Abb. 38: Manfred Said Kalyahe mit drei Freunden, Dar es Salaam 1.1.1951. Private Sammlung von Regina Mhwaga, reproduziert mit ihrer freundlichen Genehmigung.

Abb. 39: »Samahani Kejeri Mwintanga 1959 hadi 1972«, Mwanza 1959. Private Sammlung von Smahani Kejeri, reproduziert mit der freundlichen Genehmigung seiner Nachkommen.

Abb. 40: Tauffotografien zweier Zwillingsmädchen, jeweils gerahmt mit einer Porträtfotografie des Papstes Johannes Paul II. Private Sammlung von Iluminata Maganga, reproduziert mit ihrer freundlichen Genehmigung.

Abb. 41: Porträt von Iluminata Maganga, Fotograf: Rehema R. Hussein, Arusha, 15.3.1980. Private Sammlung von Iluminata Maganga, reproduziert mit ihrer freundlichen Genehmigung.

Abb. 42: Doppelseite des Buchs: Culwick, G. M./Culwick, A. T.: *Ubena of the Rivers*, London 1935, S. 336, Plate III.

Abb. 43: Porträt von *Shekhe* Mohamed Ramiya, Bagamoyo 1931. Private Sammlung von *Shekhe* Abdulkadir Ramiya, reproduziert mit seiner freundlichen Genehmigung.

Abb. 44: Fotografie von Amini Kiwangas Vater und seiner Familie. Fotografische Sammlung von Eliane Kurmann.

Quellen und Literatur

Archivquellen

Archiv des National Museum of Tanzania & House of Culture (ANMT)

Analoger Katalog, Ordner: Historical Identified Portraits III
Analoger Katalog, Ordner: Historical Misc. Portraits
National Museum of Tanzania: Annual Report 1967–68, 1968–69, 1970–71 und 1972–73
Total Number of Hard Pictures in Periodical Library

Archiv der Benediktiner-Abtei St. Otmarsberg (ABA St. Otmarsberg)

Briefkorrespondenz von P. Johannes Häfliger
Fotoarchiv
Häfliger, Johannes: Angaben über meinen afrikanischen Lebenslauf, Peramiho, 2.12.1952
Kigonsera-Chronik, Chronist: P. Joh. Häfliger (Kopie einer Abschrift der Jahre 1905–1907)
Personalakte »P. Johannes Häfliger Pi«

Bundesarchiv Berlin (BArch)

R 1001/288 Militärische Expeditionen der Schutztruppe. 1891–1904
R 1001/289 Militärische Expeditionen der Schutztruppe. Dezember 1897–Oktober 1899
R 1001/9659 Expedition von Ph. Engelhardt, Premierleutnant der Ostafrikanischen Schutztruppe 1897–1899, Routenbücher und Karten

East Africana Collection, University of Dar es Salaam (EAC)

University College, Dar es Salaam, Department of History, Maji Maji Research Project 1968, Collected Papers, Dar es Salaam 1969.
Maji Maji Research Project No. 6/68/4/1
Maji Maji Research Project No. 6/68/4/3/3, 10, 13 und 14

Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Ethnologisches Museum (SMB-PK, EM)

716, Museum für Völkerkunde. Acta betreffend die Erwerbung ethnologischer Gegenstände aus Afrika. Vol. 16. Vom 1. Juni 1896 bis 31. Dezember 1896. E 1535/1896
717, Museum für Völkerkunde. Acta betreffend die Erwerbung ethnologischer Gegenstände aus Afrika. Vol. 17: Vom 1. Januar 1897 bis 30. Juni 1897. E 199/1897
718, Museum für Völkerkunde. Acta betreffend die Erwerbung ethnologischer Gegenstände aus Afrika. Vol. 18: Vom 1. Juli 1897 bis 31. Dezember 1897. E 1092/1897 und E 973/1897
719, Museum für Völkerkunde. Acta betreffend die Erwerbung ethnologischer Gegenstände aus Afrika. Vol. 19: Vom 1. Januar 1898 bis 30. Juni 1898. E 546/1898
720, Museum für Völkerkunde. Acta betreffend die Erwerbung ethnologischer Gegenstände aus Afrika. Vol. 20: Vom 1. Juli 1898 bis 29. Februar 1899. E 840/1898 und E 51/1899
721, Museum für Völkerkunde. Acta betreffend die Erwerbung ethnologischer Gegenstände aus Afrika. Vol. 21: Vom 1. März 1899 bis 7. August 1899. E 363/1899

Tanzania National Archives (TNA)

German Records, G21/158, Akten des Kaiserlichen Bezirksgerichts Daressalam, Deutsch-Ostafrika in der Strafsache gegen den Photographengehilfen Dobbertin wegen Unterschlagung 1907–1908

Interviews und Gespräche

Raymund Gowa, Kisawasawa, 29.5.2014
Charles Kayoka, Dar es Salaam, 16.5.2015
Samahani Kejeri, Bagamoyo, 22.6.2015 und 23.6.2015
Marcel Gabriel Kessy (Archivar des Catholic Museum Bagamoyo), Bagamoyo, 23.6.2015

Amini Kiwanga, Mang'ula, 17.7.2014, 1.6.2015 und 21.7.2016
Iluminata Maganga, Kisawasawa, 3.6.2015
Philip C. M. Maligisu (Kurator für Geschichte und Ethnologie des National Museum of Tanzania), Dar es Salaam, 19.6.2015
Flower Manase (Kuratorin für Geschichte und Kunst des National Museum of Tanzania) und Sophia Maka (Bibliothekarin des National Museum of Tanzania), Dar es Salaam, 15.6.2016
Bertrand B. B. Mapunda (Professor für Archäologie und Geschichte an der University of Dar es Salaam), Dar es Salaam, 10.7.2015
Cleophas Mapunda, Peramiho B, 26.5.2015
Cloud Mayuta, Mang'ula, 1.6.2015
Regina Mhwaga, Kisawasawa, 15.7.2014
Balthazar Nyamusya (Kurator des Maji Maji Memorial Museum), Songea, 22.5.2015
Samwel Nyoni, Peramiho B, 26.5.2015
Abdulkadir Ramiya, Bagamoyo, 22.6.2015
Jackson Washa (Konservator des National Museum of Tanzania), Dar es Salaam, 18.6.2015

Ausstellungen

Ausstellung zum Heroes' Day 2014, National Museum & House of Culture, Dar es Salaam, gesehen am 23.7.2014
Ausstellung zum Heroes' Day 2015, National Museum & House of Culture, Dar es Salaam, gesehen am 25.7.2015
Catholic Museum of Bagamoyo, Bagamoyo, gesehen am 23.6.2015
Caravan Museum, Bagamoyo, gesehen am 25.7.2014
Majimaji Memorial Museum, Songea, gesehen am 25.5.2015
National Museum & House of Culture, Dar es Salaam, gesehen am 26.6.2014
Now and Then, Goethe-Institut, Dar es Salaam, 8.–24.7.2014, gesehen am 8.7.2014
Sailors & Daughters. Early Photography and the Indian Ocean, Smithsonian National Museum of African Art, http://indian-ocean.africa.si.edu [Stand: 14.7.2019]

Schriftliche Korrespondenz

E-Mail der Bodleian Libraries (University of Oxford), Imaging Services, an die Verfasserin, 3.3.2022
E-Mail des Ethnologischen Museums zu Berlin, Depotverwaltung Sammlung Afrika, an die Verfasserin, 6.9.2016

Unveröffentlichte Manuskripte

Ebner, Elzear: *The History of the Wangoni*, 1959.
Masebo, Oswald: *Society, State, and Infant Welfare. Negotiating Medical Interventions in Colonial Tanzania, 1920–1950*, Dissertation, University of Minnesota, 2010, https://conservancy.umn.edu/handle/11299/95245 [Stand: 23.6.2020].
Mpangara, G.P.: *Songea Mbano*, Research seminar paper, University College Dar es Salaam, 1966.
Nyirenda, H.D.: *Indirect Rule in Colonial Ungoni 1897–1955. A Study of the Transformation of Colonial Policies*, M.A. Dissertation, Department of History, University of Dar es Salaam, 1986.
Geary, Christraud M.: *Life Histories of Photographs. Constance Stuart Larrabee's Images of South Africa (1936–1949)*. Paper prepared for the conference »Encounters with Photography: Photographing People in Southern Africa, 1860–1999«, Cape Town 14 to 17 July, 1999, https://www.academia.edu/42137745/Life_Histories_of_Photographs_Constance_Stuart_Larrabees_Images_of_South_Africa_1936-1949_ [Stand: 6.7.2020].
Haney, Erin: *If these Walls Could Talk! Photographs, Photographers and their Patrons in Accra and Cape Coast, Ghana, 1840–1940*, Ph.D.-Thesis, School of Oriental and African Studies, University of London 2004, https://ethos.bl.uk/OrderDetails.do?did=1&uin=uk.bl.ethos.415453 [Stand: 21.5.2019].
Schneider, Jürg: *Exploring the Atlantic Visualscape. Eine Geschichte der Fotografie in West- und Zentralafrika, 1840–1890*, Dissertation, Universität Basel 2012.

Quellensammlungen

Gwassa, G. C. K./Iliffe, John (Hg.): *Records of the Maji Maji Rising. Part One*, Dar es Salaam 1967.
Gwassa, G. C. K./Kamana, Clement (Hg.): *Kumbukumbu za Vita vya Maji Maji. Sehemu ya Kwanza, 1905–1907*, Nairobi, Dar es Salaam, Kampala o. J.

Festschriften, politische Schriften und Museumsbroschüren

CCM Mkoa wa Ruvuma (Hg.): *Historia ya Mapambano ya Kujikomboa. Mkoa wa Ruvuma. Sehemu ya Pili Harakati za Ukombozi katika Picha*, Peramiho o. J.
Department for Antiquities/Catholic Museum (Hg.): *Bagamoyo during the Bushiri War 1888–1889*, Bagamoyo, o. J.

Jamhuri ya Muungano wa Tanzania (Hg.): *Muungano wa Tanganyika na Zanzibar. Historia katika Picha 1964–2010*, Dar es Salaam 2010.

Mkoa wa Ruvuma, Wizara ya Maliasili na Utalii (Hg.): *Maadhimisho ya Kumbukizi ya Vita vya Maji Maji. Toleo la 1, Mwaka 2006, 2010–2012*, o. O. 2013.

Msemwa, Paul/Lyimo, Fabian/Lucas, Emanuel/Nyamusya, Balthazar: *Kumbukumbu ya Miaka 100 ya Vita vya Maji Maji*, Dar es Salaam 2005.

Ndugu Wafransisko Wakapuchini Tanzania (Hg.): *Jubilei ya Dhahabu. Novisiati Kasita 1961–2011*, Dar es Salaam 2011.

Swiss Capuchin Province/Tanzanian Capuchin Province/Baldegg Sisters (Hg.): *75 Years of Baldegg Sisters and Capuchin Brothers in Tanzania*, Stans 1997.

Tanzania, Ofisi ya Rais (Hg.): *Taarifa ya Miaka 50 ya Uhuru wa Tanzania Bara, 1961–2011*, Dar es Salaam 2011.

Uaskofuni Songea (Hg.): *Jubilei ya Uinjilishaji Miaka 100 Songea 1898–1998*, Peramiho 1998.

Periodika

Deutsch-Ostafrikanische Zeitung, Jg. 1901 und 1910

Deutsches Kolonialblatt. Amtsblatt für die Schutzgebiete des Deutschen Reichs, Jg. 1897

Missions-Blätter. Illustrierte Zeitschrift für das katholische Volk. Organ der St. Benediktus-Genossenschaft für ausländische Missionen zu St. Ottilien, Post Seltendorf (Oberbayern), Jg. 1897–1907

Mitteilungen von Forschungsreisenden und Gelehrten aus den Deutschen Schutzgebieten, Jg. 1894

Zeitungsartikel

Ayeko-Kümmeth, Jane: Tanzania to press Germany for damages for colonial era ›atrocities‹, in: *Deutsche Welle*, 9.2.2017, http://www.dw.com/en/tanzania-to-press-germany-for-damages-for-colonial-era-atrocities/a-37479775 [Stand: 2.2.2020].

Hille, Peter: Kolonialerbe: Leichen im Keller, in: *Deutsche Welle*, 23.11.2016, https://www.dw.com/de/kolonialerbe-leichen-im-keller/a-36491003 [Stand: 21.6.2017].

Kifunta, Charles: Tanzanians Remember Heroes, in: *Tanzania News Review*, Nr. 48, August 1972, S. 3/8.

Mussa, Homera: Unamfahamu Chifu Songea wa Wangoni?, in: *Mzalendo*, 14.6.2015.

Pelz, Daniel: Streit um Schädel. Dunkles Kolonialerbe in deutschen Museen, in: *Deutsche Welle*, 6.4.2018.

Amtliche Statistiken

National Bureau of Statistics: *2012 Population and Housing Census. Population Distribution by Administrative Areas*, o. O. 2013, https://www.nbs.go.tz/index.php/en/census-surveys/population-and-housing-census/162-2012-phc-population-distribution-by-administrative-areas [Stand: 21.11.2019].

The Planning Commission Dar es Salaam/Regional Commissioner's Office Morogoro (Hg.): *Morogoro Region Socio-Economic Profile*, https://www.tzonline.org/pdf/Morogoro.pdf [Stand: 10.12.2019].

Lexikon-Artikel

Σονγκέα [Songea], Ο φύλαρχος Σονγκέα [Leutnant Songea], in: *Wikipedia*, 8.5.2017, https://el.wikipedia.org/wiki/Σονγκέα [Stand: 8.12.2017].

O.A.: Fülleborn, Friedrich, in: Schnee, Heinrich (Hg.): *Deutsches Kolonial-Lexikon*, Bd. I, Leipzig 1920, S. 670.

O.A.: Wabena, in: Schnee, Heinrich (Hg.): *Deutsches Kolonial-Lexikon*, Bd. III, Leipzig 1920, S. 646/648.

Webseiten, Blogbeiträge, soziale Medien und Online-Archive

Bodleian Libraries (University of Oxford), Online Catalogues of Archives and Manuscripts, Collection: Photographs of Kiberege taken by Arthur Theodore Culwick, https://archives.bodleian.ox.ac.uk/repositories/2/resources/874 [Stand: 7.8.2019].

Bundesarchiv, Digitales Bildarchiv, Bild 105 – Nachlass Walther Dobbertin, https://www.bild.bundesarchiv.de/dba/de/search/?topicid%5B%5D=dcx-dcxapi%3Atm_topic/thes_bestand_774u70q3fd5axdnnd48 [Stand: 15.6.2020].

CGTN Africa: German museum to return 60 skulls to Tanzania taken during colonial era, in: *YouTube*, 13.12.2016, https://www.youtube.com/watch?v=ScWqr10CfhQ [Stand: 23.8.2017].

Durham University, Library Archives & Special Collections Catalogue, Culwick, G.M., http://reed.dur.ac.uk/xtf/view?docId=ark/32150_s11n79h4309.xml&chunk.id=&toc.depth=1&toc.id= [Stand: 7.8.2019].

Ethnologisches Museum zu Berlin, Humboldt Lab Tanzania, https://www.smb.museum/museen-einrichtungen/ethnologisches-museum/sammeln-forschen/forschung/humboldt-lab-tanzania [Stand: 9.9.2020].

Ethnologisches Museum zu Berlin, Pilotprojekt: Tansania–Deutschland: Geteilte Objektgeschichten?, https://www.smb.museum/museen-und-einrichtungen/ethnologisches-museum/sammeln-forschen/forschung/tansania-deutschland-geteilte-objektgeschichten.html [Stand: 13.6.2017].

Forum: Human Remains in Museums and Collections. A Critical Engagement with the ›Recommendations‹ of the German Museums Association (2013), in: *H-Soz-Kult*, http://www.hsozkult.de/text/id/texte-4037 [Stand: 28.6.2017].

Imagining Futures through Un/Archived Pasts, Lab: Lindi/Tanzania, https://imaginingfutures.world/labs/lindi [Stand: 10.4.2020].

Imaging Genocide, German Vernichtungsbefehl (»annihilation order«) against the Herero and Nama People: »Every Herero Will Be Shot«, 2013, http://genocide.leadr.msu.edu/german-vernichtungsbefehl-annihilation-order-against-the-herero-and-nama-people-every-herero-will-be-shot [Stand: 15.6.2020].

Kaplan, Mark: Re-imagining sites of memory, in: *YouTube*, 7.10.2019, https://www.youtube.com/watch?v=E1-Q8W6A3Es [Stand: 13.1.2020].

Kurmann, Eliane: Afrika im Fokus. Zur Verwendung historischer Fotografien in den Geschichtswissenschaften – eLearningmodul in »Ad fontes« – Eine Einführung in den Umgang mit Quellen im Archiv, https://www.adfontes.uzh.ch/tutorium/afrika-im-fokus-zur-verwendung-historischer-fotografien-in-den-geschichtswissenschaften [Stand: 26.10.2020].

Maktaba Yetu: Serikali ya Tanzania imesema …, in: *Facebook*, 11.2.2017, https://www.facebook.com/176559049169544/photos/a.176564399169009.1073741825.176559049169544/733717680120342/?type=3&theater [Stand: 18.12.2019].

Mango, Stephano: Nduna Songea Mbanos kiongozi shujaa wa wangoni anayestahili kuenziwa daima, in: *msigwagerson.blogspot.com*, 5.4.2013, http://msigwagerson.blogspot.com/2013/04/nduna-songea-mbano-kiongozi-shujaa-wa.html [Stand: 16.1.2018].

Mango, Stephano: Nduna Songea Mbano kiongozi shujaa wa wangoni anayestahili kuenziwa daima, in: *stephanomango.blogspot.com*, 2.1.2011, http://stephanomango.blogspot.com/2011/01/nduna-songea-mbano-kiongozi-shujaa-wa.html [Stand: 27.7.2017].

National Maji Maji Memorial Museum, Sub Chief (Nduna) Songea Mbano Luwafu, https://izi.travel/en/3595-national-maji-maji-memorial-museum/en#524c-sub-chief-nduna-songea-mbano-luwafu/en [Stand: 7.12.2017].

National Maji Maji Memorial Museum, The Hanging place of Ngoni Heroes, https://izi.travel/en/3595-national-maji-maji-memorial-museum/en#9582-the-hanging-place-of-ngoni-heroes/en [Stand: 8.7.2020].

O.A: Mashujaa wa walioikomboa Ruvuma hawa hapa, in: *Mpenda Habari*, 2.2.2013, http://mpendahabari.blogspot.ch/2013/02/mashujaa-wa-walioikomboa-ruvuma-hawa.html [Stand: 7.12.2017].

Photobibliothek.ch, Lexikon der Illustrationsverfahren, https://www.photobibliothek.ch/seite006.html [Stand: 19.08.2019].

Photos of Tanzania: Machifu wa Kingoni waliokamatwa na kunyongwa hadharani na Wajerumani (Vita vya Maji Maji), Jumanne Feb 27 1906 Songea, in: *Twitter*, 11.5.2015, https://twitter.com/tanzaniaphotos/status/597715535799943169 [Stand: 23.7.2020].

Rabbow, Rabbow: Nguli wa vita vya Majimaji 1905–1907 Part 1. Nduna Songea Mbano …, in: *Facebook*, 29.1.2016, https://www.facebook.com/photo.php?fbid=436065013251315&set=a.186729881518164.1073741851.100005434596406&type=3&theater [Stand: 9.12.2017].

Sixtz bogger: The Ngoni Migration into East Africa (Songea), in: *sixtz.blogspot.com*, 6.7.2016, https://sixtz.blogspot.ch/2016/07/the-ngoni-migration-into-east-africa.html [Stand: 27.7.2017].

Tanzania History: #History Huyu ndiye Songea Mbano, Chifu mashuhuri wa #Wangoni ambaye jina la mji wa #Songea limetokana na jina lake, in: *Twitter*, 21.2.2016, https://twitter.com/search?q=%23History%20Huyu%20ndiye%20Songea%20Mbano%2C%20Chifu%20mashuhuri%20wa%20%23Wangoni%20ambaye%20jina%20la%20mji%20wa%20%23Songea%20limetokana%20na%20jina%20lake&src=typed_query&f=top [Stand: 7.12.2017].

The British Museum, Collection, Culwick, https://www.britishmuseum.org/collection/search?keyword=Culwick [Stand: 7.8.2019].

Translocations – Historical Enquiries into the Displacement of Cultural Assets, http://www.translocations.net [Stand: 10.9.2020].

Vorträge und Konferenzen

Masebo, Oswald: Entangled Histories: Dar es Salaam – Hamburg, Keynote an der Tagung »Confronting the Colonial Past! ›Askari‹, Lettow-Vorbeck and Hamburg's Entangled (Post-)colonial Legacies«, Hamburg 28.2.2018.

Masebo, Oswald: Postcolonial Memory. A Shared Legacy: Tanzania-Germany, Vortrag an der Universität Hamburg, 13.7.2016, https://kolonialismus.blogs.uni-hamburg.de/2016/09/01/video-dr-oswald-masebo-university-of-dar-es-salam-postcolonial-memory-a-shared-legacy-tanzania-germany-2 [Stand: 13.1.2020].

Monografien, Sammelbände und Aufsätze

Abdallah, Hussein Bashir: *Jihadi Kuu ya Majimaji 1905–1907*, Dar es Salaam 2011.

Ade Ajayi, J. F.: Colonialism. An Episode in African History, in: Gann, L. H./Duignan, P. (Hg.): *Colonialism in Africa 1870–1960*, Bd. I: *The History of Politics of Colonialism 1870–1914*, Cambridge 1969, S. 497–509.

Adolphi, H.: *Am Fusse des Bergriesen Ostafrikas. Geschichte der Leipziger evangelisch-lutherischen Mission in Deutsch-Ostafrika*, Leipzig 1902.

Aird, Michael: Growing up with Aborigines, in: Pinney, Christopher/Peterson, Nicolas (Hg.): *Photography's Other Histories*, Durham, London 2003, S. 23–39.

Appadurai, Arjun (Hg.): *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge 1986.

Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999.

Azamede, Kokou: How to use Colonial Photography in Sub-Saharan Africa for Educational and Academic Purposes. The Case of Togo, in: Michels, Stefanie/Helff, Sissy (Hg.): *Global Photographies. Memory – History – Archives*, Bielefeld 2018, S. 56–68.

Baatz, Willfried: *Geschichte der Fotografie. Ein Schnellkurs*, Köln 2008.

Baer, Martin/Schröter, Olaf: *Eine Kopfjagd. Deutsche in Ostafrika*, Berlin 2001.

Bagenyi, Anamarry: National Museum & House of Culture, in: *Tanzania and Unesco 7th Edition, Annual Report 2010–2011*, Dar es Salaam 2011, S. 111–113.

Ballantyne, Tony: Colonial Knowledge, in: Stockwell, Sarah (Hg.): *The British Empire. Themes and Perspectives*, Oxford 2008, S. 177–198.

Bank, Andrew: Introduction. The Life and Photographic Career of Gustav Theodor Fritsch, 1838–1927, in: Ders./Dietrich, Keith (Hg.): *An Eloquent Picture Gallery. The South African Portrait Photographs of Gustav Theodor Fritsch, 1863–1865*, Johannesburg 2008, S. 8–17.

Bank, Andrew: Anthropology and Portrait Photography: Gustav Fritsch's ›Natives of South Africa‹, 1863–1872, in: *Kronos* 27, November 2001, S. 43–76.

Banks, Marcus/Vokes, Richard: Introduction: Anthropology, Photography and the Archive, in: *History and Anthropology* 21/4, 2010, S. 337–349.

Banta, Melissa/Hinsley, Curtis: *From Site to Sight. Anthropology, Photography, and the Power of Imagery*, Cambridge 1986.

Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt am Main 2014.

Batchen, Geoffrey: *Forget Me Not. Photography & Remembrance*, New York 2004.

Bate, David: Photography and the Colonial Vision, in: *Third Text* 7, 1993, S. 81–91.

Baumann, Oscar: *Durch Massailand zur Nilquelle. Reisen und Forschungen der Massai-Expedition des deutschen Antisklaverei-Komite in den Jahren 1891–1893*, Berlin 1894.

Becher, Jürgen: Die deutsche evangelische Mission. Eine Erziehungs- und Disziplinierungsinstanz in Deutsch-Ostafrika, in: Wirz, Albert/Eckert, Andreas/Bromber, Katrin (Hg.): *Alles unter Kontrolle. Disziplinierungsprozesse im kolonialen Tansania (1850–1960)*, Köln 2003, S. 141–169.

Becker, Felicitas: Sudden Disaster and Slow Change. Maji Maji and the Long-Term History of Southeast Tanzania, in: Giblin, James/Monson, Jamie (Hg.): *Maji Maji. Lifting the Fog of War*, Leiden, Boston 2010, S. 295–321.

Becker, Felicitas/Beez, Jigal (Hg.): *Der Maji-Maji-Krieg in Deutsch-Ostafrika 1905–1907*, Berlin 2005.

Becker, Felicitas: Für einige Zeit wiederbelebt. Das Gedenken an den Maji-Maji-Krieg in Tansania, in: Dies./Beez, Jigal (Hg.): *Der Maji-Maji-Krieg in Deutsch-Ostafrika 1905–1907*, Berlin 2005, S. 171–178.

Becker, Felicitas: Von der Feldschlacht zum Guerillakrieg. Der Verlauf des Kriegs und seine Schauplätze, in: Dies./Beez, Jigal (Hg.): *Der Maji-Maji-Krieg in Deutsch-Ostafrika 1905–1907*, Berlin 2005, S. 74–86.

Becker, Felicitas: Traders, ›Big Men‹ and Prophets: Political Continuity and Crisis in the Maji Maji Rebellion in Southeast Tanzania, in: *The Journal of African History* 45/1, 2004, S. 1–22.

Beez, Jigal: Karawanen und Kurzspeere. Die vorkoloniale Zeit im heutigen Südtansania, in: Becker, Felicitas/Beez, Jigal (Hg.): *Der Maji-Maji-Krieg in Deutsch-Ostafrika 1905–1907*, Berlin 2005, S. 17–27.

Behrend, Heike: Contesting Visibility. Photographic Practices on the East African Coast, Bielefeld 2013.

Behrend, Heike/Werner, Jean-François (Hg.): *Photographies and Modernities in Africa* (Themenheft der Zeitschrift *Visual Anthropology* 14/3), London 2001.

Behrend, Heike: Fragmented Visions. Photo Collages by Two Ugandan Photographers, in: *Visual Anthropology* 14/3, 2001, S. 301–320.

Behrend, Heike: Imaginäre Reisen. Die Likoni-Ferry-Fotografen in Mombasa/Kenia, in: *Fotogeschichte* 71, 1999, S. 24–34.

Bell, R. M.: The Maji-Maji Rebellion in Liwlae District, in: *Tanganyika Notes and Records* 28, 1950, S. 38–57.

Berner, Margrit/Hoffmann, Anette/Lange, Britta: *Sensible Sammlungen. Aus dem anthropologischen Depot*, Hamburg 2011.

Berner, Margrit: Schauen und Wissen. Erste museale Präsentationen der physischen Anthropologie, in: Dies./Hoffmann, Anette/Lange, Britta: *Sensible Sammlungen. Aus dem anthropologischen Depot*, Hamburg 2011, S. 41–60.

Berry, Veronica (Hg.): *The Culwick Papers, 1934–1944. Population, Food and Health in Colonial Tanganyika*, London 1994.

Boltanski, Luc: Die Rhetorik des Bildes, in: Ders./Bourdieu, Pierre u. a. (Hg.): *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Praktiken der Fotografie*, Hamburg 2014, S. 137–163.

Borsdorf, Ulrich/Grütter, Heinrich Theodor/Rüsen, Jörn: Einleitung, in: Dies. (Hg.): *Aneignung der Vergangenheit. Musealisierung und Geschichte*, Bielefeld 2004, S. 7–11.

Bourdieu, Pierre: Einleitung, in: Boltanski, Luc/Bourdieu, Pierre u. a. (Hg.): *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Praktiken der Fotografie*, Hamburg 2014, S. 11–21.

Bourdieu, Pierre: Kult der Einheit und kultivierte Unterschiede, in: Boltanski, Luc/Bourdieu, Pierre u. a. (Hg.): *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Praktiken der Fotografie*, Hamburg 2014, S. 25–84.

Bourdieu, Pierre: Die gesellschaftliche Definition der Photographie, in: Boltanski, Luc/Bourdieu, Pierre u. a. (Hg.): *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Praktiken der Fotografie*, Hamburg 2014, S. 85–109.

Brennan, James: *Taifa. Making Nation and Race in Urban Tanzania*, Athens (Ohio) 2012.

Brennan, James/Burton, Andrew/Lawi, Yusuf (Hg.): *Dar es Salaam. Histories from an Emerging African Metropolis*, Nairobi, Dar es Salaam 2007.

Brode, Heinrich: Autobiographie des Arabers Schech Hamed bin Muhammed el Murjebi, genannt Tippu Tip, in: *Mittheilungen des Seminars für Orientalische Sprachen an der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin. Dritte Abtheilung: Afrikanische Studien* V, 1902, S. 175–277.

Bromber, Katrin: Disziplinierung – eine europäische Erfindung? Das islamische Bildungswesen an der ostafrikanischen Küste des späten 19. Jahrhunderts, in: Wirz, Albert/Eckert, Andreas/Bromber, Katrin (Hg.): *Alles unter Kontrolle. Disziplinierungsprozesse im kolonialen Tansania (1850–1960)*, Köln 2003, S. 37–53.

Buchta, Richard: *Die oberen Nil-Länder. Volkstypen und Landschaften. Dargestellt in 160 Photographien*, Berlin 1881.

Buckley, Liam: Photography and Photo-Elicitation after Colonialism, in: *Cultural Anthropology* 29/4, 2014, S. 720–743.

Buckley, Liam: Objects of Love and Decay. Colonial Photographs in a Postcolonial Archive, in: *Cultural Anthropology* 20/2, 2005, S. 249–270.

Buckley, Liam: Self and Accessory in Gambian Studio Photography, in: *Visual Anthropology Review* 16/2, 2001, S. 71–91.

Chalfen, Richard: Interpreting Family Photography as Pictorial Communication, in: Prosser, Jon (Hg.): *Image-based Research. A Sourcebook for Qualitative Researchers*, Bristol 1998, S. 214–234.

Cohn, Bernard: *Colonialism and its Forms of Knowledge*, Princeton 1996.

Collier, John Jr./Collier, Malcolm: *Visual Anthropology. Photography as a Research Method*, Albuquerque 1986.

Cooper, Frederick/Stoler, Ann: Between Metropole and Colony. Rethinking a Research Agenda, in: Cooper, Frederick/Stoler, Ann (Hg.): *Tensions of Empire. Colonial Cultures in a Bourgeois World*, Berkeley 1997, S. 1–58.

Corbey, Raymond: Der Missionar, die Heiden und das Photo. Eine methodologische Anmerkung zur Interpretation von Missionsphotographien, in: *Zeitschrift für Kulturaustausch* 40, 1990, S. 460–465.

Croft, Brenda L.: Laying Ghosts to Rest, in: Hight, Eleanor M./Sampson, Gary D. (Hg.): *Colonialist Photography. Imag(in)ing Race and Place*, London, New York 2002, S. 20–29.

Culwick, G. M./Culwick, A. T.: *Ubena of the Rivers*, London 1935.

Daston, Lorraine/Galison, Peter: *Objektivität*, Frankfurt am Main 2007.

Davis, R. Hunt: Interpreting the Colonial Period in African History, in: *African Affairs* 72/289, 1973, S. 383–400.

De Certeau, Michel: *Kunst des Handelns*, Berlin 1988.

Demantowsky, Marko: Geschichtsbild, in: Mayer, Ulrich/Pandel, Hans-Jürgen/Schneider, Gerhard u. a. (Hg.): *Wörterbuch Geschichtsdidaktik*, Schwalbach (Taunus) 2006, S. 82–83.

Deutsch, Jan-Georg: Celebrating Power in Everyday Life. The Administration of Law and the Public Sphere in Colonial Tanzania, 1890–1914, in: *Journal of African Cultural Studies* 15/1, 2002, S. 93–103.

Dobbertin, Walther (Hg.): *Die Soldaten Lettow-Vorbecks. Ein Buch von deutschem Wehrwillen und deutscher Waffenehre*, Wiedenhof, Buchholz 1933.

Doerr, Lambert: Monks Standing up to Colonial Authorities. An East African Case Study, in: Leyser, Conrad/Williams, Hannah (Hg.): *Mission and Monasticism. Acts of the International Symposium at the Pontifical Athenaeum S. Anselmo, Rome, May 7–9, 2009*, Rom 2013, S. 149–164.

Doerr, Lambert (Hg.): *Peramiho 1898–1998. In the Service of the Missionary Church*, Bde. I–III, Ndanda, Peramiho 1998.

Doerr, Lambert: Peramiho. Beginnings and Growth 1898 to 1998, in: Ders. (Hg.): *Peramiho 1898–1998. In the Service of the Missionary Church*, Bd. I, Ndanda, Peramiho 1998, S. 1–209.

Doyle, Shane: Social Disease and Social Science. The Intellectual Influence of Non-Medical Research on Policy and Practice in the Colonial Medical Service in Tanganyika and Uganda, in: Greenwood, Anna (Hg.): *Beyond the State. The Colonial Medical Service in British Africa*, Manchester 2016, S. 126–152.

Dudding, Jocelyne: Visual Repatriation and Photo-Elicitation. Recommendations on Principles and Practices for the Museum Worker, in: *Journal of Museum Ethnography* 17, 2005, S. 218–231.

Dudley Buxton, L. H.: Introduction, in: Culwick, G. M./Culwick, A. T.: *Ubena of the Rivers*, London 1935, S. 7–9.

E. B. H.: Review, in: *The Geographical Journal* 86/5, 1935, S. 469–470.

E. D.: Review, in: *Geography* 21/3, 1936, S. 238.

Ebner, Elzear: *Wangoni. Vita, Hadithi, Methali na Vitendawili*, Peramiho 2012.

Ebner, Elzear: *The History of the Wangoni and their Origin in the South African Bantu Tribes*, Peramiho 2009 (2. Auflage).

Ebner, Elzear: *The History of the Wangoni and their Origin in the South African Bantu Tribes*, Peramiho 1987.

Eckert, Andreas: Eine Geschichte von Gedächtnislücken. Die Erinnerungen an Kriege, Gewalt und antikolonialen Widerstand in den deutschen Kolonien, in: Reyels, Lili/Ivanov, Paola/Weber-Sinn, Kristin (Hg.): *Humboldt Lab Tanzania. Objekte aus den Kolonialkriegen im Ethnologischen Museum, Berlin – Ein tansanisch-deutscher Dialog*, Berlin 2018, S. 268–287.

Eckert, Andreas: *Herrschen und Verwalten. Afrikanische Bürokraten, staatliche Ordnung und Politik in Tanzania*, 1920–1970, München 2007.

Eckert, Andreas: Dekolonisierung der Geschichte? Die Institutionalisierung der Geschichtswissenschaft in Afrika nach dem Zweiten Weltkrieg, in: Middell, Matthias/Lingelbach, Gabriele/Hadler, Frank (Hg.): *Historische Institute im internationalen Vergleich*, Leipzig 2001, S. 451–476.

Eder, Josef Maria: *Die Photographische Camera und die Momentapparate* (Ausführliches Handbuch der Photographie, Bd. 5), Halle (Saale) 1892.

Edwards, Elizabeth: Anthropology and Photography. A Long History of Knowledge and Affect, in: *Photographies* 8/3, 2015, S. 235–252.

Edwards, Elizabeth/Mead, Matt: Absent Histories and Absent Images. Photographs, Museums and the Colonial Past, in: *Museums and Society* 11/1, 2013, S. 19–38.

Edwards, Elizabeth/Morton, Christopher: Introduction, in: Edwards, Elizabeth/Morton, Christopher (Hg.): *Photography, Anthropology, and History. Expanding the Frame*, Ashgate 2009, S. 1–24.

Edwards, Elizabeth/Hart, Janice: Introduction: Photographs as Objects, in: Edwards, Elizabeth/Hart, Janice (Hg.): *Photographs – Objects – Histories. On the Materiality of Images*, London, New York 2004, S. 1–15.

Edwards, Elizabeth: Andere ordnen. Fotografie, Anthropologie und Taxonomien, in: Wolf, Herta (Hg.): *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Bd. II, Frankfurt am Main 2003, S. 335–355.

Edwards, Elizabeth: *Raw Histories. Photographs, Anthropology and Museums*, Oxford, New York 2001.

Edwards, Elizabeth: Photographs as Objects of Memory, in: Kwint, Marius/Breward, Christopher/Aynsley, Jeremy (Hg.): *Material Memories. Design and Evocation*, Oxford, New York 1999, S. 221–236.

Edwards, Elizabeth: Photography in Ethnographic Museums: A Reflection, in: *Journal of Museum Ethnography* 7, 1995, S. 131–139.

Edwards, Elizabeth: Visualität und Geschichte. Eine Betrachtung zweier Samoa-Fotografien von William Acland, Kapitän der Royal Navy, in: Engelhard, Jutta Beate/Mesenhöller, Peter (Hg.): *Bilder aus dem Paradies. Koloniale Fotografie aus Samoa 1875–1925*, Köln 1995, S. 111–118.

Edwards, Elizabeth (Hg.): *Anthropology and Photography 1860–1920*, New Haven, London 1992.

Edwards, Elizabeth: Introduction, in: Dies. (Hg.): *Anthropology and Photography 1860–1920*, New Haven, London 1992, S. 3–17.

Edwards, Elizabeth: Photographic ›Types‹. The Pursuit of Method, in: *Visual Anthropology* 3, 1990, 235–258.

Egger, Christine: *Transnationale Biographien. Die Missionsbenediktiner von St. Ottilien in Tanganjika 1922–1965*, Köln, Weimar, Wien 2016.

Essner, Cornelia: *Deutsche Afrikareisende im neunzehnten Jahrhundert. Zur Sozialgeschichte des Reisens*, Stuttgart 1985.

Fabian, Johannes: *Out of Our Minds. Reason and Madness in the Exploration of Central Africa*, Berkeley, Los Angeles, London 2000.

Fage, J. D.: The Development of African Historiography, in: Ki-Zerbo, Joseph (Hg.): *Methodology and Prehistory*, Paris/London 1981 (UNESCO: *General History of Africa* I), S. 25–42.

Fahlenbrach, Kathrin: Ikonen in der Geschichte der technisch-apparativen Massenmedien. Kontinuitäten und Diskontinuitäten medienhistorischer Ikonisierungsprozesse, in: Buck, Matthias/Hartling, Florian/Pfau, Sebastian (Hg.): *Randgänge der Mediengeschichte*, Wiesbaden 2010, S. 59–74.

Falkenstein, Julius: *Afrikanisches Album. Die Loango-Küste in 72 Original-Photographien*, Berlin 1876.

Feierman, Steven: Writing History. Flow and Blockage in the Circulation of Knowledge, in: *Journal of Contemporary African Studies* 37/1, 2019, S. 3–13.

Feyder, Sophie: Lounge Photography and the Politics of Township Interiors. The Representation of the Black South African Home in the Ngilima Photographic Collection, East Rand, 1950s, in: *Kronos* 38, 2012, S. 131–153.

Fischer-Tiné, Harald: *Pidgin-Knowledge. Wissen und Kolonialismus*, Zürich 2013.

Fonck, Heinrich: *Deutsch-Ost-Afrika. Eine Schilderung deutscher Tropen nach 10 Wanderjahren*, Berlin 1910.

Förster, Till: Mirror Images. Mediated Sociality and the Presence of the Future, in: Vokes, Richard/Newbury, Darren (Hg.): *Photography and African Futures* (Themenheft der Zeitschrift *Visual Studies* 33/1), Abingdon (Oxford) 2018, S. 84–97.

Fritsch, Gustav: Practische Gesichtspunkte für die Verwendung zweier dem Reisenden wichtigen technischen Hülfsmittel. Das Mikroskop und der photographische Apparat, in: Neumeyer, G. (Hg.): *Anleitung zum wissenschaftlichen Beobachten auf Reisen*, Berlin 1875, S. 591–625.

Frizot, Michael: Riten und Bräuche. Fotografien als Erinnerungsstücke, in: Ders. (Hg.): *Neue Geschichte der Fotografie*, Köln 1998, S. 747–754.

Fründt, Sarah: Alle anders, alle gleich? Internationale Repatriierungsbewegungen, in: Stoecker, Holger/Schnalke, Thomas/Winkelmann, Andreas (Hg.): *Sammeln, Erforschen, Zurückgeben? Menschliche Gebeine aus der Kolonialzeit in akademischen und musealen Sammlungen*, Berlin 2013, S. 323–338.

Fuko, Alfredo: Die schwierige Suche nach historischer Wahrheit. Ansichten eines Nachgeborenen, in: Becker, Felicitas/Beez, Jigal (Hg.): *Der Maji-Maji-Krieg in Deutsch-Ostafrika 1905–1907*, Berlin 2005, S. 179–183.

Fülleborn, Friedrich: *Das deutsche Njassa- und Ruwuma-Gebiet, Land und Leute, nebst Bemerkungen über die Schire-Länder*, Berlin 1906.

Fülleborn, Friedrich: *Das deutsche Njassa- und Ruwuma-Gebiet, Land und Leute, nebst Bemerkungen über die Schire-Länder, Bildatlas*, Berlin 1906.

Fülleborn, Friedrich: *Beiträge zur physischen Anthropologie der Nord-Nyassaländer. Anthropologische Ergebnisse der Nyassa- und Kinga-Gebirgsexpedition der Hermann und Elise geb. Heckmann Wentzel-Stiftung*, Berlin 1902.

Fülleborn, Friedrich: *Ueber die Nyassa-Länder. Vortrag gehalten in der Abteilung Berlin-Charlottenburg der deutschen Kolonialgesellschaft*, Berlin 1901.

Funke, Alfred: *Schwarz-weiss-rot über Ostafrika. Mit 126 Lichtbildern in Kupfertiefdruck von Walter Dobbertin*, Hannover 1933.

Füssel, Marian/Habermas, Rebekka (Hg.): *Die Materialität der Geschichte* (Themenheft der Zeitschrift *Historische Anthropologie* 23/3), Köln 2015.

Füssel, Marian: Die Kunst der Schwachen. Zum Begriff der ›Aneignung‹ in der Geschichtswissenschaft, in: *Sozial.Geschichte* 21/3, 2006, S. 7–28.

Gbadegesin, Olubukola A.: ›Photographer Unknown‹. Neils Walwin Holm and the (Ir)retrievable Lives of African Photographers, in: *History of Photography* 38/1, 2014, S. 21–39.

Geary, Christraud M.: African Photographer Frederick Grant and Registering Copyright in 1884, in: Walker, Roslyn A. (Hg.): *The Power of Gold. Asante Royal Regalia from Ghana*, New Haven, London 2018, S. 57–68.

Geary, Christraud M.: The Past in the Present. Photographic Portraiture and the Evocation of Multiple Histories in the Bamum Kingdom of Cameroon, in: Peffer, John/Cameron, Elisabeth L. (Hg.): *Portraiture & Photography in Africa*, Bloomington 2013, S. 213–252.

Geary, Christraud M.: *In and Out of Focus. Images from Central Africa, 1885–1960*, London 2002.

Geary, Christraud M.: Missionary Photography. Private and Public Reading, in: *African Arts* 24/4, 1991, S. 48–59/98–100.

Geary, Christraud M.: *Images from Bamum. German Colonial Photography at the Court of King Njoya, Cameroon, West Africa 1902–1915*, Washington 1988.

Geary, Christraud M.: Photographs as Materials for African History. Some Methodological Considerations, in: *History in Africa* 13, 1986, S. 89–116.

Geary, Christraud M./Jenkins, Paul: Photographs from Africa in the Basel Mission Archive, in: *African Arts* 18/4, 1985, S. 56–63, 100.

Geary, Christraud M./Njoya, Amadou Ndam: *Mandu Yénou: Photographies du pays Bamoum, royaume ouest-africain, 1902–1915*, München 1985.

Geider, Thomas: The Paper Memory of East Africa. Ethnohistories and Biographies Written in Swahili, in: Harneit-Sievers, Axel (Hg.): *A Place in the World. New Local Historiographies from Africa and South-Asia*, Leiden 2002, S. 255–288.

Geiger, Susan: Tanganyikan Nationalism as ›Women's Work‹. Life Histories, Collective Biography and Changing Historiography, in: *The Journal of African History* 37/3, 1996, S. 465–478.

Geiger, Susan: *TANU Women. Gender and Culture in the Making of Tanganyikan Nationalism, 1955–1965*, Dar es Salaam 1997.

Geimer, Peter/Hagner, Michael: Vergangenheit im Bild. Einleitende Bemerkungen, in: Dies. (Hg.): *Nachleben und Rekonstruktion. Vergangenheit im Bild*, München 2012, S. 9–20.

Geimer, Peter: *Theorien der Fotografie*, Hamburg 2009.

Giblin, James: The Victimization of Women in Late Precolonial and Early Colonial Warfare in Tanzania, in: Heineman, Elizabeth D. (Hg.): *Sexual Violence in Conflict Zones. From the Ancient World to the Era of Human Rights*, Philadelphia 2011, S. 89–103.

Giblin, James/Monson, Jamie (Hg.): *Maji Maji. Lifting the Fog of War*, Leiden, Boston 2010.

Giblin, James/Monson, Jamie: Introduction, in: Dies. (Hg.): *Maji Maji. Lifting the Fog of War*, Leiden, Boston 2010, S. 1–32.

Giblin, James: Taking Oral Sources Beyond the Documentary Record of Maji Maji. The Example of the »War of Korosani« at Yakobi, Njombe, in: Ders./Monson, Jamie (Hg.): *Maji Maji. Lifting the Fog of War*, Leiden, Boston 2010, S. 259–291.

Giblin, James/Monson, Jamie: The Aftermath. Memory and Underdevelopment, in: Dies. (Hg.): *Maji Maji. Lifting the Fog of War*, Leiden, Boston 2010, S. 293.

Giblin, James: *A History of the Excluded. Making Family a Refuge from State in Twentieth Century Tanzania*, Oxford 2005.

Götzen, Gustav A. von: *Deutsch-Ostafrika im Aufstand 1905/06*, Berlin 1909.

Gräbel, Carsten: *Die Erforschung der Kolonien. Expeditionen und koloniale Wissenskultur deutscher Geographen, 1884–1919*, Bielefeld 2015.

Graham, James D.: Indirect Rule. The Establishment of ›Chiefs‹ and ›Tribes‹ in Cameron's Tanganyika, in: *Tanzania Notes and Records* 87, 1976, S. 1–9.

Greenstein, Elijah: Making History. Historical Narratives of the Maji Maji, in: *Penn History Review* 17/2, 2010, S. 60–77.

Grimshaw, Anna: *The Ethnographer's Eye. Ways of Seeing in Anthropology*, Cambridge 2001.

Guillain, Charles: *Voyage à la côte orientale d'Afrique*, Paris 1857.

Gulliver, Philip H.: A History of the Songea Ngoni, in: *Tanganyika Notes and Records* 41, 1955, S. 16–30.

Gulliver, Philip H.: Political Evolution in the Songea Ngoni Chiefdoms, 1850–1905, in: *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 37/1, 1974, S. 82–97.

Gutmann, Bruno: *Dichten und Denken der Dschagganeger. Beiträge zur ostafrikanischen Volkskunde*, Leipzig 1909.

Guyer, Nanina: Extending the Stage. Photography and Sande Initiates in the Early Twentieth-Century, in: Grootaers, Jan-Lodewijk/Bortolot, Alexander (Hg.): *Visions from the Forests. The Art of Liberia and Sierra Leone*, Minneapolis 2014, S. 42–55.

Gwassa, G. C. K.: The German Intervention and African Resistance in Tanzania, in: Kimambo, N./Temu, A. J. (Hg.): *A History of Tanzania*, Nairobi 1969, S. 85–122.

Gwassa, G. C. K.: *The Outbreak and Development of the Maji Maji War 1905–1907*, Köln 2005.

Habermas, Rebekka/Przyrembel, Alexandra (Hg.): *Von Käfern, Märkten und Menschen. Kolonialismus und Wissen in der Moderne*, Göttingen 2013.

Habermas, Rebekka: Intermediaries, Kaufleute, Missionare, Forscher und Diakonissen. Akteure und Akteurinnen im Wissenstransfer, in: Dies./Przyrembel, Alexandra (Hg.): *Von Käfern, Märkten und Menschen. Kolonialismus und Wissen in der Moderne*, Göttingen 2013, S. 27–48.

Häfliger, Johannes: *Kimatengo-Wörterbuch*, Berlin 1909 (Neuauflage 2015).

Hagner, Michael: Anthropologische Objekte. Die Wissenschaft vom Menschen im Museum, in: Heesen, Anke te/Lutz, Petra (Hg.): *Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort*, Köln, Weimar, Wien 2005 (Schriften des Deutschen Hygiene-Museums Dresden 4), S. 171–186.

Hagner, Michael: Das Fritsch-Projekt. Anthropologische Fotografie und kulturelles Gedächtnis, in: *Fotogeschichte* 112, 2009, S. 47–54.

Haney, Erin: Cameras and the Indian Ocean, in: *Africa is a Country*, Juni 2015, https://africasacountry.com/2015/06/cameras-and-the-indian-ocean [Stand: 10.6.2020].

Haney, Erin/Schneider, Jürg (Hg.): *Early Photographies in West Africa* (Themenheft der Zeitschrift *Visual Anthropology* 27/4), Philadelphia 2014.

Haney, Erin/Schneider, Jürg: Beyond the »African« Archive Paradigm, in: Dies. (Hg.): *Early Photographies in West Africa* (Themenheft der Zeitschrift *Visual Anthropology* 27/4), Philadelphia 2014, S. 307–315.

Haney, Erin: *Exposures. Photography and Africa*, London 2010.

Haney, Erin: If these Walls Could Talk. Exploring the Dynamic Archive through Ghanaian Portraiture, in: Albrecht, Michael/Arlt, Veit/Müller, Barbara/Schneider, Jürg (Hg.): *Getting Pictures Right. Context and Interpretation*, Köln 2004, S. 165–180.

Hanke, Christine: *Zwischen Auflösung und Fixierung. Zur Konstitution von ›Rasse‹ und ›Geschlecht‹ in der physischen Anthropologie um 1900*, Bielefeld 2007.

Harneit-Sievers, Axel: Introduction. New Local Historiographies from Africa and South Asia. Approaches and Issues, in: Ders. (Hg.): *A Place in the World. New Local Historiographies from Africa and South-Asia*, Leiden 2002, S. 1–27.

Harries, Patrick: *Butterflies and Barbarians. Swiss Missionaries and Systems of Knowledge in South-East-Africa*, Oxford, Harare, Johannesburg 2007.

Hartmann, Wolfram/Silvester, Jeremy/Hayes, Patricia (Hg.): *The Colonising Camera. Photographs in the Making of Namibian History*, Athens (Ohio) 1999.

Headrick, Daniel: *The Tools of Empire. Technology and European Imperialism in the Nineteenth Century*, Oxford 1981.

Heesen, Anke te: *Theorien des Museums. Zur Einführung*, Hamburg 2010.

Heesen, Anke te/Lutz, Petra (Hg.): *Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort*, Köln, Weimar, Wien 2005 (Schriften des Deutschen Hygiene-Museums Dresden 4).

Heesen, Anke te: Verkehrsformen der Objekte, in: Dies./Lutz, Petra (Hg.): *Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort*, Köln, Weimar, Wien 2005 (Schriften des Deutschen Hygiene-Museums Dresden 4), S. 53–64.

Hempel, Paul: Facetten der Fremdheit. Kultur und Körper im Spiegel der Typenphotographie, in: Bayerdörfer, Hans-Peter/Diez, Bettina/Heidemann, Frank/Hempel, Paul (Hg.): *Bilder des Fremden. Mediale Inszenierung von Alterität im 19. Jahrhundert*, Berlin 2007, S. 177–205.

Henrichsen, Dag/Krüger, Gesine: Kreuz- und Querzüge in Afrika, in: Beckmann, Gitte (Hg.): *»Man muss eben alles sammeln«. Der Zürcher Botaniker und Forschungsreisende Hans Schinz und seine ethnographische Sammlung Südwestafrika*, Zürich 2012, S. 127–136.

Hersant, Guy: A Vignette from Lomé. The Street Photographers' Blues, in: *Visual Anthropology* 14/3, 2001, S. 243–249.

Hight, Eleanor M./Sampson, Gary D.: Introduction. Photography, »Race«, and Post-colonial Theory, in: Dies. (Hg.): *Colonialist Photography. Imag(in)ing Race and Place*, London, New York 2002, S. 1–19.

Hobsbawm, Eric/Ranger, Terence (Hg.): *The Invention of Tradition*, Cambridge 1983.

Hodge, Joseph M.: Science and Empire. An Overview of the Historical Scholarship, in: Bennett, Brett M./Hodge, Joseph M. (Hg.): *Science and Empire. Knowledge and Networks of Science across the British Empire, 1800–1970*, Basingstoke 2011, S. 3–29.

Holmberg, Ake: *African Tribes and European Agencies. Colonialism and Humanitarianism in British South and East Africa 1870–1895*, Göteborg 1967.

Holzer, Anton (Hg.): *Mit der Kamera bewaffnet. Krieg und Fotografie*, Marburg 2003.

Hölzl, Richard: Pater August Schynse (1857–1891). Prediger, Wissensvermittler und Symbolfigur, in: Habermas, Rebekka/Przyrembel, Alexandra (Hg.): *Von Käfern, Märkten und Menschen. Kolonialismus und Wissen in der Moderne*, Göttingen 2013, S. 61–72.

Hubert, Gundolf: *Maji-Maji – Blut für Afrika. Auf den Spuren des 1905 in Ostafrika ermordeten Missionsbischofs Cassian Spiss OSB*, St. Ottilien 1984.

Hund, Wulf D.: Vorwort, in: Ders. (Hg.): *Entfremdete Körper. Rassismus als Leichenschändung*, Bielefeld 2009, S. 7–12.

Hutt, Bruce: Review, in: *Africa. Journal of the International African Institute* 9/3, 1936, S. 415–416.

Hutter, Franz: *Das Überseeische Deutschland. Die deutschen Kolonien in Wort und Bild*, Stuttgart 1903.

Iliffe, John: *A Modern History of Tanganyika*, London 1979.

Iliffe, John: *Tanganyika under German Rule 1905–1912*, New York 1969.

Iliffe, John: The Organization of the Maji Maji Rebellion, in: *Journal of African History* 8/3, 1967, S. 495–512.

Imeri, Sabine: Ordnen, archivieren, teilen. Forschungsdaten in den ethnologischen Fächern, in: *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* 121/2, 2018, S. 213–243.

Internationaler Museumsrat (Hg.): *Ethische Richtlinien für Museen von ICOM*, o. O. 2010, https://www.museums.ch/assets/files/dossiers_d/Standards/ICOM_Ethische_Richtlinien_D_web.pdf [Stand: 23.8.2020].

Ivanov, Paola/Weber-Sinn, Kristin: Sammelwut und Gewalt. Objekte aus kolonialen Kriegen im Depot des Ethnologischen Museums, Berlin, in: Reyels, Lili/Ivanov, Paola/Weber-Sinn, Kristin (Hg.): *Humboldt Lab Tanzania. Objekte aus den Kolonialkriegen im Ethnologischen Museum, Berlin – Ein tansanisch-deutscher Dialog*, Berlin 2018, S. 66–149.

Jäger, Jens: Elective Affinities? History and Photography, in: Helff, Sissy/Michels, Stefanie (Hg.): *Global Photographies. Memory – History – Archives*, Bielefeld 2018, S. 39–55.

Jäger, Jens: Plätze an der Sonne? Europäische Visualisierungen kolonialer Realitäten um 1900, in: Kraft, Claudia/Lüdtke, Alf/Martschukat, Jürgen (Hg.): *Kolonialge-*

schichten. Regionale Perspektiven auf ein globales Phänomen, Frankfurt am Main 2010, S. 162–184.

Jäger, Jens: »Heimat« in Afrika. Oder: die mediale Aneignung der Kolonien um 1900, in: *zeitenblicke* 7/2, 1.20.2008, http://www.zeitenblicke.de/2008/2/jaeger [Stand: 17.6.2020].

Jäger, Jens: Bilder aus Afrika vor 1918. Zur visuellen Konstruktion Afrikas im europäischen Kolonialismus, in: Paul, Gerhard (Hg.): *Visual History. Ein Studienbuch*, Göttingen 2006, S. 134–148.

Jenkins, Paul: A Provisional Survey of Nineteenth Century Photography on the Gold Coast and in Ashanti. Focussed on the Basel Mission Collection, and with Special Reference to the Images Linked to the War of 1874, in: *Journal des africanistes* 75/2, 2005, S. 1–19.

Jenkins, Paul: The Earliest Generation of Missionary Photography in West Africa and the Portrayal of Indigenous People and Culture, in: *History in Africa* 20, 1993, S. 89–118.

Jewsiewicki, B./Mudimbe, V. Y.: Africans' Memories and Contemporary History of Africa, in: Mudimbe, V. Y. Jewsiewicki, B. (Hg.): *History Making in Africa* (Beiheft zur Zeitschrift *History and Theory* 32/4), Middletown (Connecticut) 1993, S. 1–11.

Kaijage, F. J./Tibaijuka, K.: *Poverty and Social Exclusion in Tanzania*, Geneva 1996.

Kaniki, Martin H. Y. (Hg.): *Tanzania under Colonial Rule*, London 1980.

Keller, Erich: Das Herauskristallisieren der Rasse. Vom langsamen Verschwinden eines Phantoms am Anthropologischen Institut in Zürich, in: *Historische Anthropologie* 14/1, 2006, S. 49–67.

Kiening, Christian: Einleitung, in: Ders./Stercken, Martina (Hg.): *Medialität. Historische Konstellationen*, Zürich 2019, S. 9–16.

Killingray, David/Roberts, Andrew: An Outline History of Photography in Africa to ca. 1940, in: *History in Africa* 16, 1989, S. 197–208.

Kimambo, Isaria N./Maddox, Gregory H./Nyanto, Salvatory S.: *A New History of Tanzania*, Dar es Salaam 2017.

Kimambo, Isaria N.: Introduction, in: Ders. (Hg.): *Humanities and Social Sciences in East and Central Africa. Theory and Practice*, Dar es Salaam 2003, S. 1–13.

Kimambo, Isaria N.: *Three Decades of Production of Historical Knowledge at Dar es Salaam*, Dar es Salaam 1993.

Kimambo, Isaria: *A Political History of the Pare in Tanzania, c. 1500–1900*, Nairobi 1969.

Ki-Zerbo, Joseph (Hg.): *Methodology and African Prehistory*, Paris, London 1981 (UNESCO: General History of Africa, Bd. I).

Kolonie und Heimat (Hg.): *Eine Reise durch die Deutschen Kolonien*, Band I: *Deutsch-Ostafrika*, Berlin 1909.

Koponen, Juhani: *Development for Exploitation. German Colonial Policies in Mainland Tanzania, 1884–1915*, Helsinki, Hamburg 1995.

Kopytoff, Igor: The Cultural Biography of Things. Commoditization as Process, in: Appadurai, Arjun (Hg.): *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge 1986, S. 64–95.

Korff, Gottfried: Vom Verlangen, Bedeutungen zu sehen, in: Borsdorf, Ulrich/Grütter, Heinrich Theodor/Rüsen, Jörn (Hg.): *Aneignung der Vergangenheit. Musealisierung und Geschichte*, Bielefeld 2004, S. 81–103.

Korff, Gottfried: Zur Eigenart der Museumsdinge, in: Ders. (Hg.): *Museumsdinge: deponieren – exponieren*, Köln, Weimar, Wien 2002, S. 140–145.

Kratz, Corinne A.: Ceremonies, Sitting Rooms & Albums. How Okiek Displayed Photographs in the 1990s, in: Vokes, Richard (Hg.): *Photography in Africa. Ethnographic Perspectives*, Woodbridge 2012, S. 241–265.

Krauss, Rosalind: *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*, München 1998.

Krüger, Gesine: Südafrika 1863 und 1993/94. Maqoma – Kolonialfotografie als Palimpsest, in: Kiening, Christian/Stercken, Martina (Hg.): *Medialität. Historische Konstellationen*, Zürich 2019, S. 427–438.

Krüger, Gesine: #Wurzeln ziehen, in: *Geschichte der Gegenwart*, 30.3.2016, https://geschichtedergegenwart.ch/wurzeln-ziehen [Stand: 22.3.2020].

Krüger, Gesine: Knochen im Transfer – Zur Restitution sterblicher Überreste in historischer Perspektive, in: Stoecker, Holger/Schnalke, Thomas/Winkelmann, Andreas (Hg.): *Sammeln, Erforschen, Zurückgeben? Menschliche Gebeine aus der Kolonialzeit in akademischen und musealen Sammlungen*, Berlin 2013, S. 477–492.

Krüger, Gesine: Zirkulation, Umdeutung, Aufladung. Zur kolonialen Fotografie, in: *NCCR Mediality. Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen. Historische Perspektiven, Newsletter* 9, 2013, S. 3–11.

Krüger, Gesine: Schrift und Bild. Missionsfotografie im südlichen Afrika, in: *Historische Anthropologie* 19/1, 2011, S. 123–143.

Krüger, Gesine: Moving Bones. Unsettled Histories in South Africa and the Return of Sarah Baartman, in: Jobs, Sebastian/Lüdtke, Alf (Hg.): *Unsettling History. Archiving and Narrating in Historiography*, Frankfurt am Main 2010, S. 233–250.

Krüger, Gesine: *Schrift – Macht – Alltag. Lesen und Schreiben im kolonialen Südafrika*, Köln, Weimar, Wien 2009.

Krüger, Gesine: *Kriegsbewältigung und Geschichtsbewusstsein. Realität, Deutung und Verarbeitung des deutschen Kolonialkriegs in Namibia 1904 bis 1907*, Göttingen 1999.

Kuba, Richard: Portraits of Distant Worlds. Frobenius' Pictorial Archive and its Legacy, in: Helff, Sissy/Michels, Stefanie (Hg.): *Global Photographies. Memory – History – Archives*, Bielefeld 2018, S. 109–131.

Kunst, Beate/Creutz, Ulrich: Geschichte der Berliner anthropologischen Sammlung von Rudolf Virchow und Felix von Luschan, in: Stoecker, Holger/Schnalke, Thomas/Winkelmann, Andreas (Hg.): *Sammeln, Erforschen, Zurückgeben? Menschliche Gebeine aus der Kolonialzeit in akademischen und musealen Sammlungen*, Berlin 2013, S. 84–103.

L.D.S.: Review, in: *Science Progress* 31/122, 1936, S. 389.

Landau, Paul S./Kaspin, Deborah D. (Hg.): *Images and Empires. Visuality in Colonial and Postcolonial Africa*, Berkeley 2002.

Langbehn, Volker (Hg.): *German Colonialism, Visual Culture, and Modern Memory*, New York 2010.

Lange, Britta: *Die Wiener Forschungen an Kriegsgefangenen 1915–1918. Anthropologische und ethnografische Verfahren im Lager*, Wien 2013.

Lange, Britta: Prekäre Situationen – Anthropologisches Sammeln im Kolonialismus, in: Stoecker, Holger/Schnalke, Thomas/Winkelmann, Andreas (Hg.): *Sammeln, Erforschen, Zurückgeben? Menschliche Gebeine aus der Kolonialzeit in akademischen und musealen Sammlungen*, Berlin 2013, S. 45–68.

Lange, Britta: Sensible Sammlungen, in: Berner, Margrit/Hoffmann, Anette/Lange, Britta: *Sensible Sammlungen. Aus dem anthropologischen Depot*, Hamburg 2011, S. 15–40.

Larson, Lorne: *The Making of African History. Tanzania in the Twentieth Century*. Version 7.0, June 2019, https://www.researchgate.net/publication/333644117_The_Making_of_African_History_Tanzania_in_the_Twentieth_Century_1 [Stand: 23.3.2020].

Laukötter, Anja: Gefühle im Feld – Die »Sammelwut« der Anthropologen in Bezug auf Körperteile und das Konzept der »Rasse« um die Jahrhundertwende, in: Stoecker, Holger/Schnalke, Thomas/Winkelmann, Andreas (Hg.): *Sammeln, Erforschen, Zurückgeben? Menschliche Gebeine aus der Kolonialzeit in akademischen und musealen Sammlungen*, Berlin 2013, S. 24–44.

Lawi, Yusufu Qwaray: Tanzania's Operation Vijiji and Local Ecological Consciousness. The Case of Eastern Iraqwland, 1974–1976, in: *Journal of African History* 48, 2007, S. 69–93.

Lawi, Yusuf Q.: Between the ›Global‹ & ›Local‹ Families. The Missing Link in School History Teaching in Postcolonial Tanzania, in: Maddox, Gregory H./Giblin, James L. (Hg.): *In Search of a Nation. Histories of Authority & Dissidence in Tanzania*, Athens 2005, S. 290–303.

Lawi, Y. Q.: Towards an Understanding of the Basic Problems in the Teaching of History in Post-colonial Tanzania, in: *Tanzania Zamani* 1/4, 1996, S. 1–9.

Lawrance, Benjamin N./Osborn, Emily Lynn/Roberts, Richard L.: Introduction. African Intermediaries and the ›Bargain‹ of Collaboration, in: Dies. (Hg.): *Intermediaries, Interpreters and Clerks. African Employees in the Making of Colonial Africa*, Madison 2006, S. 3–36.

Lederbogen, Jan: Technikgeschichte der Fotografie. Fotoausrüstungen und Fotografieranleitungen für Forschungsreisende, in: Theye, Thomas (Hg.): *Der geraubte Schatten. Eine Weltreise im Spiegel der ethnographischen Photographie*, München, Luzern 1989, S. 490–505.

Leipold, Andreas: *Das erste Jahr der Hamburger Südsee-Expedition in Deutsch-Neuguinea (1908–1909)*, Bremen 2008.

Lentz, Carola: »Tribalismus« und Ethnizität in Afrika – ein Forschungsüberblick, in: *Leviathan. Zeitschrift für Sozialwissenschaft* 23, 1995, S. 115–145.

Lewin, Evans: *Deutsche Kolonisatoren in Afrika. Die Kolonisierung mit der Peitsche*, Zürich 1918.

Lüdtke, Alf: Geschichte und Eigensinn, in: Berliner Geschichtswerkstatt (Hg.): *Alltagskultur, Subjektivität und Geschichte. Zur Theorie und Praxis von Alltagsgeschichte*, Münster 1994, S. 139–153.

Ludwig, Andreas: Materielle Kultur, Version: 1.0, in: *Docupedia-Zeitgeschichte*, 30.5.2011, https://docupedia.de/zg/Materielle_Kultur [Stand: 23.5.2017].

Lumley, E. K.: *Forgotten Mandate. A British District Officer in Tanganyika*, London 1976.

Luschan, Felix von: *Instruktion für ethnographische Beobachtungen und Sammlungen in Deutsch-Ostafrika* (Sonderabdruck aus den *Mittheilungen aus den deutschen Schutzgebieten* IX, Heft 2, 1896).

Mabulla, Audax Z. P.: Vorwort, in: Reyels, Lili/Ivanov, Paola/Weber-Sinn, Kristin (Hg.): *Humboldt Lab Tanzania. Objekte aus den Kolonialkriegen im Ethnologischen Museum, Berlin – Ein tansanisch-deutscher Dialog*, Berlin 2018, S. 14–17.

Mackenthun, Gesa/Hock, Klaus (Hg.): *Entangled Knowledge. Scientific Discourse and Cultural Difference*, Münster 2012.

Maddox, Gregory H.: The Dar es Salaam School of African History, in: Spear, Thomas (Hg.): *The Oxford Encyclopedia of African Historiography. Methods and Sources*, Oxford 2019, https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190277734.013.314 [Stand: 2.3.2020].

Maddox, Gregory H./Kongola, Ernest M.: *Practicing History in Central Tanzania. Writing, Memory and Performance*, Portsmouth 2006.

Maddox, Gregory H./Giblin, James L.: Introduction, in: Dies. (Hg.): *In Search of a Nation. Histories of Authority & Dissidence in Tanzania*, Athens 2005, S. 1–12.

Maddox, Gregory/Giblin, James/Kimambo, Isaria (Hg.): *Custodians of the Land. Ecology and Culture in the History of Tanzania*, Dar es Salaam 1996.

Maligisu, Philip Chachu M.: Einige Gedanken über die Darstellung von Kolonialismus und antikolonialem Widerstand am Beispiel des Maji Maji Memorials in Songea, in: Reyels, Lili/Ivanov, Paola/Weber-Sinn, Kristin (Hg.): *Humboldt Lab Tanzania. Objekte aus den Kolonialkriegen im Ethnologischen Museum, Berlin – Ein tansanisch-deutscher Dialog*, Berlin 2018, S. 288–305.

Mapunda, Bertram B.B.: Reexamining the Maji Maji War in Ungoni. With a Blend of Archaeology and Oral History, in: Giblin, James/Monson, Jamie (Hg.): *Maji Maji. Lifting the Fog of War*, Leiden, Boston 2010, S. 221–238.

Mapunda, Bertram Baltasar: A Critical Examination of Isaria Kimambo's Ideas through Time, in: *History in Africa* 32, 2005, S. 269–279.

Mapunda, O. B./Mpangara, G. P: *The Maji Maji War in Ungoni*, Dar es Salaam 1969.

Marchal, Guy P.: Geschichtskultur und Geschichtspolitik, in: *traverse. Zeitschrift für Geschichte* 19, 2012, S. 44–59.

Marx, Christoph: *»Völker ohne Schrift und Geschichte«. Zur historischen Erfassung des vorkolonialen Schwarzafrika in der deutschen Forschung des 19. und frühen 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 1988.

Masao, Fidelis: *Museology and Museum Studies. A Handbook of the Theory and Practice of Museums*, Dar es Salaam 2010.

Masao, F. T.: National Museum of Tanzania. Post Independence Progress, in: Mwapwele D. W. K. (Hg.): A Decade of Progress: 1961–1971 (Sonderband der Zeitschrift *Tanzania Notes and Records* 76), Dar es Salaam 1975, S. 103–112.

Masebo, Oswald: A Response to Steven Feierman's »Writing History. Flow and Blockage in the Circulation of Knowledge«, in: *Journal of Contemporary African Studies* 37/1, 2019, S. 20–35.

Masebo, Oswald: Objekte des Widerstands gegen die Deutsche Kolonialherrschaft im Südosten Tansanias, 1890–1907, in: Reyels, Lili/Ivanov, Paola/Weber-Sinn, Kristin (Hg.): *Humboldt Lab Tanzania. Objekte aus den Kolonialkriegen im Ethnologischen Museum, Berlin – Ein tansanisch-deutscher Dialog*, Berlin 2018, S. 222–265.

Masebo, Oswald: New Thematic Directions in History at the University of Dar es Salaam, 1990s to 2017, in: *Tanzania Zamani* 9/2, 2017, S. 1–67.

Mathys, Nora: *Fotofreundschaften. Visualisierungen von Nähe und Gemeinschaft in privaten Fotoalben aus der Schweiz 1900–1950*, Baden 2013.

Meier, Prita: At Home in the World. Portrait Photography and Swahili Mercantile Aesthetics, in: Salami, Gitti/Blackmun Visonà, Monica (Hg.): *A Companion to Modern African Art*, Chichester 2013, S. 96–112.

Melone, Mirco: *Zwischen Bilderlast und Bilderschatz. Pressefotografie und Bildarchive im Zeitalter der Digitalisierung*, Paderborn 2018.

Menrath, Manuel (Hg.): *Afrika im Blick. Afrikabilder im deutschsprachigen Europa 1870–1970*, Zürich 2012.

Meyer, Hans: *Der Kilimandjaro. Reisen und Studien*, Berlin 1900.

Meyer, Hans: *Ostafrikanische Gletscherfahrten. Forschungsreisen im Kilimandscharo-Gebiet*, Leipzig 1890.

Meyer, Hans: *Zum Schneedom des Kilimandscharo. 40 Photographien aus Deutsch-Ostafrika mit Text von Dr. Hans Meyer*, Berlin 1888.

Meyer-Heiselberg, R. (Hg.): *Reporting Thirty Years' Work. Reports, Papers, Reviews etc. Covering the Years from 1936 to 1966 in the Life of King George V Memorial Museum / National Museum of Tanganyika / National Museum of Tanzania*, Dar es Salaam 1972.

Michels, Stefanie/Helff, Sissy (Hg.): *Global Photographies. Memory – History – Archives*, Bielefeld 2018.

Michels, Stefanie: Re-framing Photography – Some Thoughts, in: Helff, Sissy/Michels, Stefanie (Hg.): *Global Photographies. Memory – History – Archives*, Bielefeld 2018, S. 9–18.

Mofokeng, Santu: *The Black Photo Album / Look at Me. 1890–1950*, Göttingen 2013.

Monson, Jamie: *Africa's Freedom Railway. How a Chinese Development Project Changed Lives and Livelihoods in Tanzania*, Bloomington 2011.

Monson, Jamie: The Tribal Past & the Politics of Nationalism in Mahenge District 1940–1960, in: Maddox, Gregory H./Giblin, James L. (Hg.): *In Search of a Nation. Histories of Authority & Dissidence in Tanzania*, Athens 2005, S. 103–113.

Monson, Jamie: Memory, Migration and the Authority of History in Southern Tanzania, 1860–1960, in: *The Journal of African History* 41/3, 2000, S. 347–372.

Monson, Jamie: Relocating Maji Maji. The Politics of Alliance and Authority in the Southern Highlands of Tanzania, 1870–1918, in: *The Journal of African History* 39/1, 1998, S. 95–120.

Monti, Nicolas: *Africa Then. Photographs 1840–1918*, New York 1987.

Morris-Reich, Amos: *Race and Photography. Racial Photography as Scientific Evidence, 1876–1980*, Chicago 2016.

Morton, Christopher/Newbury, Darren (Hg.): *The African Photographic Archive. Research and Curatorial Strategies*, London 2015.

Morton, Christopher/Newbury, Darren: Introduction. Relocating the African Photographic Archive, in: Dies. (Hg.): *The African Photographic Archive. Research and Curatorial Strategies*, London 2015, S. 1–16.

Morton, Christopher/Edwards, Elizabeth (Hg.): *Photography, Anthropology, and History. Expanding the Frame*, Ashgate 2009.

Morton, Christopher/Oteyo, Gilbert: Paro Manene. Exhibiting Photographic Histories in Western Kenya, in: *Journal of Museum Ethnography* 22, 2009, S. 155–164.

Morton, Christopher: Fieldwork and the Participant-Photographer. E. E. Evans-Pritchard and the Nuer Rite of *gorot*, in: *Visual Anthropology* 22/4, 2009, S. 252–274.

Morton, Christopher: The Anthropologist as Photographer. Reading the Monograph and Reading the Archive, in: *Visual Anthropology* 18/4, 2005, S. 389–405.

Moyd, Michelle: »All People Were Barbarians to the Askari …«. Askari Identity and Honor in the Maji Maji War, 1905–1907, in: Giblin, James/Monson, Jamie (Hg.): *Maji Maji. Lifting the Fog of War*, Leiden, Boston 2010, S. 149–182.

Mtazama Gama, Laurent: Foreword, in: Ebner, Elzear: *The History of the Wangoni and their Origin in the South African Bantu Tribes*, Peramiho 2009 (2. Auflage), S. 7–8.

Mudimbe, V. Y.: *The Invention of Africa. Gnosis, Philosophy and the Order or Knowledge*, Bloomington, Indianapolis 1988.

Mulokozi, M.M.: *Study Report on the Common Oral Traditions of Southern Africa. A Survey of Tanzanian Oral Traditions*, Dar es Salaam, 1999, https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000139564 [Stand: 13.4.2020].

Mwenegoha, H. A. K.: *Mwalimu Julius Kambarage Nyerere*, o. O. 1977.

Neuhauss, R.: *Die Photographie auf Forschungsreisen und die Wolkenphotographie*, Halle (Saale) 1894.

Newbury, Darren: Going and Coming Back. Curating the Post-apartheid Archive, in: Morton, Christopher/Newbury, Darren: *The African Photographic Archive. Research and Curatorial Strategies*, London 2015, S. 157–175.

Niemann, Adolf: *Die Photographie auf Forschungsreisen mit besonderer Berücksichtigung der Tropen*, Berlin 1896.

Niesel, Hans-Joachim: Für Kreuz und Krone. Die deutschen Missionen im Kriegsgebiet, in: Becker, Felicitas/Beez, Jigal (Hg.): *Der Maji-Maji-Krieg in Deutsch-Ostafrika 1905–1907*, Berlin 2005, S. 100–112.

Nigmann, Ernst: *Geschichte der Kaiserlichen Schutztruppe für Deutsch-Ostafrika*, Berlin 1911.

Nimis, Erika: In Search of African History. The Re-appropriation of Photographic Archives by Contemporary Visual Artists, in: *Social Dynamics* 40/3, 2014, S. 556–566.

Nimtz, August H.: *Islam and Politics in East Africa. The Sufi Order in Tanzania*, Minneapolis 1980.

Njombe, E. B.: *Makumbusho ya Taifa. Historia, Shughuli zake na Yaliyomo ndani yake*, Dar es Salaam 1976.

Nuhn, Walter: *Flammen über Deutschost. Der Maji-Maji-Aufstand in Deutsch-Ostafrika 1905–1906, die erste gemeinsame Erhebung schwarzafrikanischer Völker gegen weiße Kolonialherrschaft*, Wilhelmshaven 1991.

Nyagava, Seth I.: Were the Bena Traitors? Maji Maji in Njombe and the Context of Local Alliances Made by the Germans, in: Giblin, James/Monson, Jamie (Hg.): *Maji Maji. Lifting the Fog of War*, Leiden, Boston 2010, S. 241–257.

Paasche, Hans: *Im Morgenlicht. Kriegs-, Jagd- und Reise-Erlebnisse in Ostafrika*, Berlin 1907.

Pallaver, Karin: The German Maps at the East Africana Collection, University Library of Dar Es Salaam, in: *History in Africa* 33, 2006, S. 495–498.

Paoletti, Giulia/Biro, Yaëlle: Photographic Portraiture in West Africa. Notes from ›In and Out of the Studio‹, in: *Metropolitan Museum Journal* 51, 2016, S. 182–199.

Paul, Gerhard: Von Feuerbach bis Bredekamp. Zur Geschichte zeitgenössischer Bilddiskurse, in: *Visual History – Online-Nachschlagewerk für die historische Bildforschung*, 26.9.2015, https://www.visual-history.de/2015/09/28/von-feuerbach-bis-bredekamp-zur-geschichte-zeitgenoessischer-bilddiskurse [Stand: 15.1.2020].

Paul, Gerhard: Visual History, Version: 3.0, in: *Docupedia-Zeitgeschichte*, 13.3.2014, https://docupedia.de/zg/Visual_History_Version_3.0_Gerhard_Paul [Stand: 19.1.2020].

Paul, Gerhard: Einleitung, in: Ders. (Hg.): *Bilder, die Geschichte schrieben. Medienikonen des 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts. 1900 bis heute*, Göttingen 2011, S. 7–16.

Paul, Gerhard: Das Jahrhundert der Bilder. Die visuelle Geschichte und der Bildkanon des kulturellen Gedächtnisses, in: Ders. (Hg.): *Das Jahrhundert der Bilder. 1949 bis heute*, Göttingen 2008, S. 14–39.

Pedri-Spade, Celeste: »But They Were Never Only the Master's Tools«. The Use of Photography in De-colonial Praxis, in: *AlterNative*, 2017, S. 1–8.

Peers, Laura/Brown, Alison: *Pictures Bring Us Messages. Photographs and Histories from the Kainai Nation*, Toronto 2006.

Peffer, John/Cameron, Elisabeth L. (Hg.): *Portraiture and Photography in Africa*, Bloomington 2013.

Pels, Peter: Global ›Experts‹ and ›African‹ Minds. Tanganyika Anthropology as Public and Secret Service, 1925–61, in: *The Journal of the Royal Anthropological Institute* 17/4, 2011, S. 788–810.

Pels, Peter: The Pidginization of Luguru Politics. Administrative Ethnography and the Paradoxes of Indirect Rule, in: *American Ethnologist* 23/4, 1996, S. 738–761.

Pels, Peter: The Construction of Ethnographic Occasions in Late Colonial Uluguru, in: *History and Anthropology* 8, 1994, S. 321–351.

Pels, Peter/Salemink, Oscar: Introduction: Five Theses on Ethnography as Colonial Practice, in: *History and Anthropology* 8/1–4, 1994, S. 1–34.

Pesek, Michael: *Koloniale Herrschaft in Deutsch-Ostafrika. Expedition, Militär und Verwaltung seit 1880*, Frankfurt am Main 2005.

Pinney, Christopher: *Photography and Anthropology*, London 2011.

Pinney, Christopher/Peterson, Nicolas (Hg.): *Photography's Other Histories*, Durham, London 2003.

Pinney, Christopher: Introduction. »How the Other Half …«, in: Ders./Peterson, Nicolas (Hg.): *Photography's Other Histories*, Durham, London 2003, S. 1–14.

Pinney, Christopher: *Camera Indica. The Social Life of Indian Photographs*, London 1997.

Pinney, Christopher: The Parallel Histories of Anthropology and Photography, in: Edwards, Elizabeth (Hg.): *Anthropology and Photography 1860–1920*, New Haven, London 1992, S. 74–95.

Pomian, Krzysztof: Musée, nation, musée national, in: *Le Débat* 65/3, 1991, S. 160–168.

Poole, Deborah: An Excess of Description. Ethnography, Race, and Visual Technologies, in: *Annual Review of Anthropology* 34, 2005, S. 159–179.

Pritschow, Karl: *Handbuch der wissenschaftlichen und angewandten Photographie,* Bd. II: *Die Photographische Kamera und ihr Zubehör*, Wien 1931.

Ranger, Terence O.: *The Recovery of African Initiative in Tanzanian History*, Dar es Salaam 1969.

Ranger, Terence: Connexions between ›Primary Resistance‹ Movements and Modern Mass Nationalism in East and Central Africa, in: *Journal of African History* 9, 1968, S. 437–453 und 631–641.

Ratschiller, Linda/Wetjen, Karolin: Verflochtene Mission. Ansätze, Methoden und Fragestellungen einer neuen Missionsgeschichte, in: Dies. (Hg.): *Verflochtene Mission. Perspektiven auf eine neue Missionsgeschichte*, Köln, Weimar, Wien 2018, S. 9–24.

Redmond, Patrick M.: *The Politics of Power in Songea Ngoni Society 1860–1962*, Chicago 1985.

Redmond, Patrick: Maji Maji in Ungoni. A Reappraisal of Existing Historiography, in: *The International Journal of African Historical Studies* 8/3, 1975, S. 407–424.

Regener, Susanne: Blickmaschine Fotoautomat. Staatliche, künstlerische und Laien-Strategien, in: Abel, Thomas/Deppner, Martin Roman (Hg.): *Undisziplinierte Bilder. Fotografie als dialogische Struktur*, Bielefeld 2013, S. 197–218.

Regener, Susanne: Medienamateure – Fotografie und soziale Praxis im Alltag, in: Gold, Helmut/Hornung, Annabelle/Kuni, Verena/Nowak, Tine (Hg.): *DIY. Die Mitmach-Revolution. Katalog zur Ausstellung*, Frankfurt am Main 2011, S. 176–188.

Regener, Susanne: Medienamateure im digitalen Zeitalter, in: *Fotogeschichte* 111, 2009, S. 5–9.

Reichard, Paul: *Deutsch-Ostafrika. Das Land und seine Bewohner. Seine politische und wirtschaftliche Entwicklung. Mit 36 Vollbildern nach Originalphotographien*, Leipzig 1891.

Reyels, Lili/Ivanov, Paola/Weber-Sinn, Kristin (Hg.): *Humboldt Lab Tanzania. Objekte aus den Kolonialkriegen im Ethnologischen Museum, Berlin – Ein tansanisch-deutscher Dialog*, Berlin 2018.

Reyels, Lili: Das Humboldt Lab Tanzania im Kontext, in: Dies./Ivanov, Paola/Weber-Sinn, Kristin (Hg.): *Humboldt Lab Tanzania. Objekte aus den Kolonialkriegen im Ethnologischen Museum, Berlin – Ein tansanisch-deutscher Dialog*, Berlin 2018, S. 38–65.

Roberts, Allen F./Nooter Roberts, Mary: *A Saint in the City. Sufi Arts of Urban Senegal*, Los Angeles 2003.

Roberts, Andrew (Hg.): *Tanzania before 1900*, Nairobi 1968.

Rodney, Walter: *How Europe Underdeveloped Africa*, London 1972.

Rüsen, Jörn: Geschichtskultur, in: Bergmann, Klaus/Fröhlich, Klaus/Kuhn, Annette u. a. (Hg.): *Handbuch der Geschichtsdidaktik*, Hannover 1997, S. 38–41.

Rushohora, Nancy: Desperate Mourning and Atrophied Representation. A Tale of Two Skulls, in: *African Historical Review* 51/1, 2019, S. 25–45.

Rushohora, Nancy A.: Facts and Fictions of the Majimaji War Graves in Southern Tanzania, in: *African Archaeological Review* 36, 2019, S. 145–159.

Rushohora, Nancy A.: Graves, Houses of Pain and Execution. Memories of the German Prisons after the Majimaji War in Tanzania (1904–1908), in: *The Journal of Imperial and Commonwealth History* 47/2, 2019, S. 275–299.

Rushohora, Nancy/Kurmann, Eliane: Look at Majimaji! A Plea for Historical Photographs in Tanzania, in: *African Studies* 77/1, 2018, S. 87–104.

Rushohora, Nancy A.: Theorising the Majimaji – Landscape, Memory and Agency, in: *Journal of African Cultural Heritage Studies* 2017, S. 19–31.

Rushohora, Nancy A.: German Colonial Missionaries and the Majimaji Memorials in Southern Tanzania, in: *Journal of Social History* 50/3, 2017, S. 481–501.

Rushohora, Nancy A.: An Archaeological Identity of the Majimaji. Toward an Historical Archaeology of Resistance to German Colonization in Southern Tanzania, in: *Archaeologies. Journal of the World Archaeological Congress* 11/1, 2015, S. 246–271.

Ryan, James: *Picturing Empire. Photography and the Visualization of the British Empire*, Chicago 1997.

Sadock, Musa: HIV/AIDS and Social Exclusion in Mbozi District, in: *Tanzania Zamani* 8/1, 2016, S. 1–26.

Saint-Léon, Pascal Martin (Hg.): *Anthologie de la photographie africaine et de l'océan Indien*, Paris 1998.

Samida, Stefanie/Eggert, Manfred K. H./Hahn, Hans Peter (Hg.): *Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen*, Stuttgart 2014.

Sarr, Felwine: *Afrotopia*, Berlin 2019.

Sarr, Felwine; Savoy, Bénédicte: *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain – Vers une nouvelle éthique relationnelle*, o. O. 2018, https://www.vie-publique.fr/sites/default/files/rapport/pdf/194000291.pdf [Stand: 22.8.2020].

Schmidt, Heike: »Deadly Silence Predominates in this District«. The Maji Maji War and its Aftermath in Ungoni, in: Giblin, James/Monson, Jamie (Hg.): *Maji Maji. Lifting the Fog of War*, Leiden, Boston 2010, S. 183–219.

Schmidt, Heike: (Re)Negotiating Marginality. The Maji Maji War and its Aftermath in Southwestern Tanzania, ca. 1905–1916, in: *The International Journal of African Historical Studies* 43/1, 2010, S. 27–62.

Schneider, Jürg: African Photography in the Atlantic Visualscape. Moving Photographers – Circulating Images, in: Helff, Sissy/Michels, Stefanie (Hg.): *Global Photographies. Memory – History – Archives*, Bielefeld 2018, S. 19–38.

Schneider, Jürg: The Topography of the Early History of African Photography, in: *History of Photography* 34/2, 2010, S. 134–146.

Schneider, Leander: The Tanzania National Archives, in: *History in Africa* 30, 2003, S. 447–454.

Schubert, Frank: Das Erbe des Kolonialismus – oder: warum es in Afrika keine Nationen gibt, in: *zeitgeschichte online* 2010, https://zeitgeschichte-online.de/themen/das-erbe-des-kolonialismus-oder-warum-es-afrika-keine-nationen-gibt [Stand: 23.6.2019].

Sekula, Allan: The Body and the Archive, in: *October* 39/Winter, 1986, S. 3–64.

Sieber, Godfrey: *The Benedictine Congregation of St. Ottilien. A Short History of the Monasteries, General Chapters and Constitutions, Biographies of its Superiors General*, St. Ottilien 1992.

Slater, Henry: Dar es Salaam and Postnationalist Historiography of Africa, in: Jewsiewicki, Bogumil/Newbury, David (Hg.): *African Historiographies: What History for Which Africa?*, Beverly Hills, London, New Delhi, S. 249–260.

Smyth, Annie/Seftel, Adam (Hg.): *Tanzania. The Story of Julius Nyerere. Africa's Elder Statesman. From the Pages of DRUM*, Lanserai 1998.

Stanley, Henry Morton: *Through the Dark Continent, or the Sources of the Nile, around the Great Lakes of Equatorial Africa and down the Livingstone River to the Atlantic Ocean*, London 1878.

Steiger, Ricabeth: Aufgaben und Funktion von Fotografien im familiären Umfeld, in: *Fotogeschichte* 71, 1999, S. 51–60.

Stiegler, Bernd: *Montagen des Realen. Photographie als Reflexionsmedium und Kulturtechnik*, München 2009.

Stocking, George W.: The Ethnographer's Magic. Fieldwork in British Anthropology from Tylor to Malinowski, in: Ders. (Hg.): *Observers Observed. Essays on Ethnographic Fieldwork*, Madison 1983, S. 12–59.

Stoecker, Holger/Schnalke, Thomas/Winkelmann, Andreas (Hg.): *Sammeln, Erforschen, Zurückgeben? Menschliche Gebeine aus der Kolonialzeit in akademischen und musealen Sammlungen*, Berlin 2013.

Strother, Z. S.: »A Photograph Steals the Soul«. The History of an Idea, in: Peffer, John/Cameron, Elisabeth L. (Hg.): *Portraiture and Photography in Africa*, Bloomington 2013, S. 177–212.

Stultiens, Andrea: Versions of Fragmented History and (Auto)biography. On and from the Kaddu Wasswa Archive, in: Morton, Christopher/Newbury, Darren (Hg.): *The African Photographic Archive. Research and Curatorial Strategies*, London 2015, S. 199–213.

Sunseri, Thaddeus: Statist Narratives and Maji Maji Ellipses, in: *The International Journal of African Historical Studies* 33/3, 2000, S. 567–584.

Sunseri, Thaddeus: Famine and Wild Pigs. Gender Struggles and the Outbreak of the Maji Maji war in Uzaramo (Tanzania), in: *Journal of African History* 38, 1997, S. 235–259.

Tagg, John: *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*, Minneapolis 1988.

Temu, Arnold/Swai, Bonaventure: *Historians and Africanist History. A Critique*, London 1981.

The United Republic of Tanzania, National Archives of Tanzania (Hg.): *Guide to the German Records,* Bde. I–II, Dar-es-Salaam, Marburg 1973.

Theye, Thomas: Photographie, Ethnographie und physische Anthropologie im 19. Jahrhundert. Ein Überblick für den deutschen Sprachraum, in: *Revista de Dialectologia y Tradiciones populares* 53/1, 1998, S. 49–78.

Theye, Thomas: Ethnographische Photographie im 19. Jahrhundert. Eine Einführung, in: *Zeitschrift für Kulturaustausch* 40, 1990, S. 386–405.

Theye, Thomas (Hg.): *Der geraubte Schatten. Eine Weltreise im Spiegel der ethnographischen Photographie*, München, Luzern 1989.

Theye, Thomas: Einleitung, in: Ders. (Hg.): *Der geraubte Schatten. Eine Weltreise im Spiegel der ethnographischen Photographie*, München, Luzern 1989, S. 8–59.

Thompson, T. Jack: *Capturing the Image. African Missionary Photography as Enslavement and Liberation*, New Haven 2007.

Treinen, Heiner: Strukturelle Konstanten in der Entwicklung des Museumswesens, in: Zacharias, Wolfgang (Hg.): *Zeitphänomen Musealisierung. Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung*, Essen 1990, S. 151–165.

Tschirner, Ulfert: *Museum, Photographie und Reproduktion. Mediale Konstellationen im Untergrund des Germanischen Nationalmuseums*, Bielefeld 2011.

Tsinhnahjinnie, Hulleah J.: When is a Photograph Worth a Tousand Words? in: Pinney, Christopher/Peterson, Nicolas (Hg.): *Photography's Other Histories*, Durham, London 2003, S. 40–52.

Van der Heyden, Ulrich: Der Missionar Alexander Merensky als Wissenschaftler, in: Habermas, Rebekka/Przyrembel, Alexandra (Hg.): *Von Käfern, Märkten und Menschen. Kolonialismus und Wissen in der Moderne*, Göttingen 2013, S. 49–60.

Van der Heyden, Ulrich/Feldtkeller, Andreas (Hg.): *Missionsgeschichte als Geschichte der Globalisierung von Wissen. Transkulturelle Wissensaneignung und -vermittlung durch christliche Missionare in Afrika und Asien im 17., 18. und 19. Jahrhundert*, Stuttgart 2012.

Viditz-Ward, Vera: Photography in Sierra Leone, 1850–1918, in: *Africa* 57/4, 1987, S. 510–518.

Vokes, Richard/Newbury, Darren: Editorial, in: Dies. (Hg.): *Photography and African Futures* (Themenheft der Zeitschrift *Visual Studies* 33/1), Abingdon (Oxford) 2018, S. 1–10.

Vokes, Richard/Newbury, Darren (Hg.): *Photography and African Futures* (Themenheft der Zeitschrift *Visual Studies* 33/1), Abingdon (Oxford) 2018.

Vokes, Richard (Hg.): *Photography in Africa. Ethnographic Perspectives*, Woodbridge 2012.

Vokes, Richard: Introduction, in: Ders. (Hg.): *Photography in Africa. Ethnographic Perspectives*, Woodbridge 2012, S. 1–29.

Vokes, Richard: On »The Ultimate Patronage Machine«. Photography & Substantial Relations in Rural South-western Uganda, in: Ders. (Hg.): *Photography in Africa. Ethnographic Perspectives*, Woodbridge 2012, S. 207–228.

Volk, Anette: *Archivbestände zu Tansania in der Benediktiner-Erzabtei St. Ottilien*, Leipzig 2002.

Wagner, Wilfried: Missionare als Photographen, in: *Zeitschrift für Kulturaustausch* 40, 1990, S. 466–475.

Wamba-dia-Wamba, Ernest: African History & Teaching of History in Dar es Salaam, in: *Tanzania Zamani* 1/3, 1993, S. 1–19.

Wehrmeister, Cyrillus: *Vor dem Sturm. Reise durch Deutsch Ostafrika vor und bei dem Aufstand 1905*, St. Ottilien 1906.

Wembah-Rashid, J. A. R. (Hg.): *Introducing Tanzania through the National Museum*, Dar es Salaam 1974.

Wendl, Tobias: »Picture is a Silent Talker …«. Zur Geschichte der afrikanischen Studiofotografie am Beispiel Ghanas, in: *Fotogeschichte* 71, 1999, S. 35–50.

Wendl, Tobias/Behrend, Heike (Hg.): *Snap me one! Studiofotografen in Afrika*, München 1998.

Wendl, Tobias: »God Never Sleep«. Fotografie, Tod und Erinnerung, in: Ders./Behrend, Heike (Hg.): *Snap me one! Studiofotografen in Afrika*, München 1998, S. 42–50.

Wendt, Reinhard (Hg.): *Sammeln, Vernetzen, Auswerten. Missionare und ihr Beitrag zum Wandel europäischer Weltsicht*, Tübingen 2001.

Werner, Jean-François: Photography and Individualization in Contemporary Africa. An Ivoirian Case-study, in: *Visual Anthropology* 14, 2001, S. 251–268.

Werner, Jean-François/Nimis, Erika: Zur Geschichte der Fotografie im frankophonen Westafrika, in: Wendl, Tobias/Behrend, Heike (Hg.): *Snap me one! Studiofotografen in Afrika*, München 1998, S. 17–23.

Weule, Karl: *Negerleben in Ostafrika. Ergebnisse einer ethnologischen Forschungsreise*, Leipzig 1909.

Wickenburg, Eduard Graf: *Wanderungen in Ost-Afrika*, Wien 1899.

Wiener, Michael: *Ikonographie des Wilden. Menschen-Bilder in Ethnographie und Photoraphie zwischen 1850 und 1918*, München 1990.

Wimmelbücker, Ludger: Verbrannte Erde. Zu den Bevölkerungsverlusten als Folge des Maji-Maji-Krieges, in: Becker, Felicitas/Beez, Jigal (Hg.): *Der Maji-Maji-Krieg in Deutsch-Ostafrika 1905–1907*, Berlin 2005, S. 87–99.

Wingfield, Chris: Photographing ›the Bridge‹. Product & Process in the Analysis of a Social Situation in Non-modern Zululand, in: Vokes, Richard (Hg.): *Photography in Africa. Ethnographic Perspectives*, Woodbridge 2012, S. 56–80.

Wirz, Albert/Eckert, Andreas/Bromber, Katrin (Hg.): *Alles unter Kontrolle. Disziplinierungsprozesse im kolonialen Tansania (1850–1960)*, Köln 2003.

Wirz, Albert/Deutsch, Jan-Georg: Geschichte in Afrika. Einleitung und Problemaufriss, in: Deutsch, Jan-Georg/ Wirz, Albert (Hg.): *Geschichte in Afrika. Einführung in Probleme und Debatten*, Berlin 1997, S. 5–16.

Wright, Marcia: Maji Maji Prophecy and Historiography, in: Anderson, David M./ Johnson, Douglas H. (Hg.): *Revealing Prophets. Prophecy in East African History*, London, Athens 1995, S. 124–142.

Wright, Marcia: The Tanganyika Archives, in: *The American Archivist* 28/4, 1965, S. 511–520.

Wright, Terence: Photography. Theories of Realism and Convention, in: Edwards, Elizabeth (Hg.): *Anthropology and Photography 1860–1920*, New Haven, London 1992, S. 18–31.

Wyndham, H. A.: Review, in: *International Affairs* 15/4, 1936, S. 632–633.

Wyss, Beat: Vasari, der Etrusker. Totemismus und kulturelle Identität, in: Geimer, Peter/Hagner, Michael (Hg.): *Nachleben und Rekonstruktion. Vergangenheit im Bild*, München 2012, S. 94–108.

Young, Cullen: Review, in: *Man* 36, 1936, S. 214.

Zacharias, Wolfgang (Hg.): *Zeitphänomen Musealisierung. Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung*, Essen 1990.

Zaugg, Roberto: Zwischen Europäisierung und Afrikanisierung. Zur visuellen Konstruktion der Kapverden auf kolonialen Postkarten, in: *Fotogeschichte* 118, 2010, S. 17–28.

Zeitlyn, David: Redeeming some Cameroonian Photographs. Reflections on Photographs and Representations, in: Morton, Christopher/Newbury, Darren (Hg.): *The African Photographic Archive. Research and Curatorial Strategies*, London 2015, S. 61–76.

Zimmerman, Andrew: *Anthropology and Antihumanism in Imperial Germany*, Chicago 2001.

Dank

Mein Dissertationsprojekt an der Universität Zürich und das Buch, das daraus hervorgegangen ist, konnten nur dank der Unterstützung, Förderung und freundschaftlichen Hilfe vieler Menschen gelingen. Gesine Krüger, die meine Arbeit angeregt, betreut und mich in allen Etappen des Forschungsprozesses gefördert hat, gilt der erste Dank. Sie gab meinem Projekt wichtige Impulse, insistierte auf einer genauen Argumentation und einer klaren Sprache und ermutigte mich, Herausforderungen kreativ anzugehen. Ich danke auch Martin Lengwiler, der die Studie als Zweitbetreuer begutachtet hat. Ohne die Forschungsstipendien des Schweizerischen Nationalfonds, die ich im Rahmen des *NCCR Mediality* erhalten habe, wäre dieses Projekt nicht zustande gekommen. Dem Campus Verlag danke ich für die umfassende Hilfe bei der Überführung des Dissertationsmanuskripts in das vorliegende Buch.

Seit dem ersten Aufenthalt im Jahr 2005 ist mein Interesse an Tansania ungebrochen. Das Dissertationsprojekt hat mir die Möglichkeit eröffnet, dieses Land noch einmal von einer anderen Seite zu sehen, mich in Details der Geschichte zu vertiefen, historische Debatten zu verfolgen, mich zu vernetzen, neue Orte und Regionen kennenzulernen, mit meinen Freunden und neuen Bekannten über Fotografien zu reden und so Einblick in ihre Familiengeschichten zu erhalten. Die beiden Forschungsaufenthalte in den Jahren 2014 und 2015 haben mir besonders viel Freude bereitet, sodass der Dank an die vielen Menschen, die hierzu beigetragen haben, ausführlich sein soll.

Ganz besonders danke ich den Gesprächspartnerinnen und -partnern, die mir von ihrer Arbeit und ihrem Umgang mit Fotografien erzählt oder mir ihre privaten Aufnahmen gezeigt haben. Ich freue mich sehr, dass ich einige dieser persönlichen Bilder in diesem Buch wiedergeben darf. Amini Kiwanga aus Mang'ula ist als Erster zu nennen, da die drei Treffen mit ihm Grundlage einer ganzen Fotogeschichte sind. Er berichtete mit viel Be-

geisterung von seinen fotografischen Tätigkeiten, zeigte mir seine private Sammlung und erzählte dabei von der Geschichte seiner Familie. Des Weiteren gaben auch Raymund Gowa, Cloud Mayuta, Cleophas Mapunda und sein Enkel Samwel Nyoni sowie Nicholas Calvin Auskunft über ihre Arbeit als Fotografen und damit auch Einblicke in gegenwärtige Fotopraktiken. Für den Blick in ihre persönlichen Fotosammlungen danke ich besonders Iluminata Maganga, Regina Mhwaga und ihrem Neffen Francis Mhwaga, Shekhe Abdulkadir Ramiya, Mohamed Issa Mitoso, Samahani Kejeri und all den vielen weiteren Personen, die sich in kürzere Gespräche über Fotografien verwickeln ließen oder mir ihre Erinnerungsstücke zeigten. Nasikitika sana kwamba kitabu hiki kimeandikwa katika lugha ambayo hamwezi kuisoma.

Den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern zahlreicher Gedächtnisinstitutionen danke ich, dass sie mich durch ihre Museen führten, mir Zugang zu ihren Archiven gewährten und mir Auskunft über ihre fotografischen Praktiken und Sammlungen gaben. Besonders viel Zeit verbrachte ich im *National Museum of Tanzania*. Der Dank gilt an dieser Stelle der Museumskuratorin Flower Manase und dem Kurator Philip Maligisu, dem Konservator Jackson Washa und speziell der Bibliothekarin Sophia Maka und ihrem Assistenten Jackson Kimambo, die beim Zusammentragen verstreuter und verborgener Fotobestände und Museumsschriften eine große Hilfe waren. Letzterer half mir überdies auch außerhalb des Museums bei Recherchearbeiten. Balthazar Nyamusya hat mich in Songea durch das *Maji Maji Memorial Museum* geführt und geduldig meine vielen Fragen beantwortet. Fr. Mario Dias öffnete für mich die Türen des Provinzarchivs der Kapuziner-Brüder und Baldegg-Schwestern in Msimbazi, Dar es Salaam, und Fr. Marcel Gabriel Kessy zeigte mir die historischen Fotografien, die im Archiv des *Catholic Museum* in Bagamoyo aufbewahrt werden. Ich danke auch den Angestellten der *Tanzania National Archives*, der *National Central Library* und der *East Africana Collection* – alle drei in Dar es Salaam – sowie jenen des *Caravan Museum* in Bagamoyo für ihre freundliche und kompetente Betreuung. Und schließlich wäre ohne die Forschungsbewilligung der *Tanzania Commission for Science and Technology* (COSTECH) der Zugang zu den Gedächtnis- und Forschungsinstitutionen nicht möglich gewesen.

Im akademischen Umfeld begegnete ich ausnahmslos sehr interessierten, hilfsbereiten und überaus freundlichen Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern, die mir mit wichtigen Hinweisen und wertvollen Ratschlägen weitergeholfen haben. Hierfür danke ich Fidelis Masao, Oswald Masebo,

Bertram Mapunda, Reginald Kirey, Philip Mwanukuzi und vor allem auch Charles Kayoka. Nancy Rushohora danke ich für die vielen anregenden Gespräche – meist im digitalen Raum – und die fruchtbare Zusammenarbeit. Unser Austausch von Forschungsmaterial und Ideen mündete in einen gemeinsamen Zeitschriftenartikel, der mir auch bei der Strukturierung des vorliegenden Buchs geholfen hat.

Hassan Burma war während der beiden Forschungsaufenthalte jederzeit bereit, Vorgehen und Ideen zu diskutieren und meinen Anliegen und Geschichten zuzuhören. Ihm gebührt besonderer Dank. Ebenso Agnes Manege, Sr. Sophia Mgaya, Sophia Maka und Jana Disch, die mir mit Übersetzungen aus dem Kiswahili halfen und mir Begriffe erklärten, die sich nicht einfach ins Deutsche übertragen und übersetzen lassen.

Forschungsarbeiten in Tansania verlaufen selten plangemäß. Unerwartete Entdeckungen und Begegnungen, aber auch Verkehrschaos, unbeständige Infrastruktur und unübersichtliche Regelungen machen das Vorgehen nach einem festen Zeitplan unmöglich. Unverzichtbar war daher die Hilfe vieler Freunde und engagierter Bekannter, die bei Behördengängen und Archivzugängen vermittelten, Transport- und Unterkunftsmöglichkeiten organisierten, Kontakte eröffneten, mich auf schwierigen Wegen begleiteten und immer bemüht waren, alle Fragen, Unannehmlichkeiten und Unsicherheiten aus dem Weg zu schaffen. Ihnen allen sei herzlich gedankt. Hervorzuheben sind namentlich Fr. Pascal Humbaro, bei dem ich in Songea logieren durfte, Antelma und Kenneth Gondwe aus Dodoma sowie Faraji und Halima Hussein aus Paje für ihre wiederholte Gastfreundschaft, Castor Ngowi, der mir im *Changanyikeni Capuchin Hostel* in Dar es Salaam eine ideale Wohnmöglichkeit offerierte, sowie Fadhili Mkondo, der in Bagamoyo Kontakte zu Gesprächspartnern vermittelte. Besonders herzlich bedanke ich mich schließlich bei Fr. Benvenutus Mtemahanji, der mich großzügig an seinem weit verzweigten Netzwerk teilhaben lässt und in jeder Notlage einen Ausweg kennt. Ich danke ihm auch für die tiefe Freundschaft, die uns seit Jahren verbindet, und dafür, dass seine Türen in Kisawasawa immer offenstehen.

Nach den Forschungsaufenthalten führten mich die Geschichten der historischen Fotografien in verschiedene Archive in Deutschland und in der Schweiz. Für ihre Hilfsbereitschaft und die kompetente Beratung danke ich den Angestellten des *Ethnologischen Museums zu Berlin*, des deutschen *Bundesarchivs* und der *Staatsbibliothek zu Berlin*. Zu großem Dank bin ich auch Abt Emmanuel Rutz verpflichtet, nicht nur, weil er mir uneingeschränkten

Zugang zum Archiv der Benediktiner-Abtei St. Otmarsberg in Uznach gewährte, sondern auch, weil er einen Auszug aus der Chronik von Kigonsera beschaffen konnte.

An der Universität Zürich und vor allem am Historischen Seminar profitierte ich von einem sehr anregenden, kreativen intellektuellen Umfeld. Ich danke den Mitgliedern des *NCCR Mediality* und speziell Nadine Helm für den großzügigen Umgang mit ihrem breiten und profunden Wissen. Die Diskussionen mit den Teilnehmenden des Geschichtskontors sowie der Forschungskolloquien und Workshops an Gesine Krügers Lehrstuhl beeinflussten mein wissenschaftliches Arbeiten, Schreiben und Denken maßgeblich. In diesen Veranstaltungen und bei informellen Diskussionsrunden haben Nora Bertram, Marcel Brengard, Nanina Egli, Nanina Guyer, Frank Schubert, Anja Soldat, Lukas Zürcher und viele weitere Kolleginnen und Kollegen diese Arbeit mit fachkundigen Kommentaren, kritischen Einwänden und Literaturhinweisen mitgestaltet, wofür ich sehr dankbar bin.

Pascal Hurni, Simon Kurmann, Marius Zemp und Urs Hafner haben Teile des Manuskripts in früheren Versionen lektoriert und konstruktiv kommentiert und so zu einer sprachlich und inhaltlich besseren Schlussfassung beigetragen. Sandra Ujpétery hat diese abschließend äußerst sorgfältig und mit beneidenswertem Sprachgefühl korrigiert und mich auf Ungereimtheiten aufmerksam gemacht – herzlichen Dank!

Ich danke auch dem Team von infoclio.ch – das sind Enrico Natale, Christine Stettler und Jan Baumann – für die optimalen Arbeitsbedingungen, die mein Dissertationsprojekt mit der dortigen Anstellung vereinbar machten, und für die Möglichkeit, während meiner Forschungsaufenthalte und in der Schlussphase die Arbeit ruhen zu lassen.

Und schließlich will ich meinen Freunden und meiner Familie danken, ohne deren Unterstützung und Wohlwollen die Arbeit an diesem Buch kein Ende gefunden hätte. Denise Schwegler und Tom Bauer, Maya Stacey-Keller sowie Luzia Kurmann und Simon Schwegler haben mir den Rücken freigehalten, wenn die Zeit knapp war. Lea Meier fühle ich mich tief verbunden, weil sie mir während der gesamten Dauer des Forschungs- und Publikationsprozesses unzählige Male und in vielerlei Hinsicht eine große Hilfe war – und weil sie mir seit jeher die beste Freundin ist, die man sich nur wünschen kann. Meinen Eltern Ursula und Franz Kurmann-Scherer danke ich von ganzem Herzen für die anhaltende, unschätzbar wertvolle Unterstützung in allen Lebensbereichen und die Zuversicht, die sie mir mitgegeben haben – sie ist nicht nur bei der Erarbeitung einer Dissertation mehr als Gold wert!

Der größte Dank gehört meinen beiden Liebsten: Erich Keller für die Inspiration, seine unermüdliche Lektürearbeit und die scharfsinnigen Kommentare, fürs Bestärken und Relativieren. Und unserem Sohn Mika, mit dem Lebensfreude und Glück immer weiterwachsen.